Cruauté d'être und Pena andaluza

Zur Affinität des »théâtre de la cruauté« mit der Kunst des Flamenco

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt dem Fachbereich
für Neuere Fremdsprachen und Literaturen
der Philipps-Universität Marburg

von
Marion Papenbrok
aus Bielefeld

Marburg 1979

Fotodruck Symon und Wagner OHG · 3550 Marburg · Biegenstraße 5

Cruauté d'être und Pena andaluza

Zur Affinität des »théâtre de la cruauté« mit der Kunst des Flamenco

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt dem Fachbereich
für Neuere Fremdsprachen und Literaturen
der Philipps-Universität Marburg

von
Marion Papenbrok
aus Bielefeld

Marburg 1979

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Vom Fachbereich Neuere Fremdsprachen und Literaturen
der Philipps-Universität Marburg/Lahn
als Dissertation angenommen am 12. 6. 1979
Tag der mündlichen Prüfung am 4. 7. 1979
Berichterstatter: Prof. Dr. Lope
Mitberichterstatter: Prof. Dr. Guthmüller

Dedicado con respeto y cariño

a mi amigo

Enrique Carmona Cortés "El Canastero"

gitano noble del Sacromonte granadino

Danksagung

Alle diejenigen zu erwähnen, die mir bei der Fertigstellung dieser Arbeit geholfen haben, würde Seiten füllen. Deshalb möchte ich mich zunächst generell bedanken bei allen, größtenteils anonymen Gesprächspartnern, Amateurkünstlern und sonstigen Personen, durch die ich bei der Materialsammlung zu dieser Arbeit Fortschritte machen konnte. Namentlich seien hier nur die Personen genannt, die an entscheidenden Etappen der Arbeit beteiligt waren:

Prof. Paul Viallaneix (Clermont-Ferrand) und Prof. Bodo Guthmüller (Marburg), durch die ich mit Person und Werk von Antonin Artaud bekannt wurde;

José Heredia Maya (Granada), in dessen Seminar über Flamenco eine vage Idee über den Parallelismus "théâtre de la cruauté" - Flamenco Gestalt gewann;

Mario Maya und Concha Vargas, die mir durch ihre beispielhafte künstlerische Arbeit und durch ihre Freundschaft zu zahlreichen Kenntnissen und Bekanntschaften verhalfen;

Enrique Carmona Cortés, in dessen Tanzunterricht ich einen Einblick in Technik und Ausdruck des Flamencotanzes gewann;

Rosario García Moreno, in deren Haus ich Gelegenheit hatte, Flamenco im Familienkreis zu erleben;

Ramón Barrull, dem ich etliche Details über Zigeunermentalität und -soziologie verdanke.

Das spanische Erziehungsministerium und der DAAD ermöglichten mir durch ihre Stipendien die ausgedehnten Auslandsaufenthalte, die zum Studium des Flamenco in seinem Ursprungsgebiet notwendig waren.

Mein abschließender - und nicht etwa geringster - Dank gilt Herrn Prof. Hans-Joachim Lope, der mit großer Geduld und verständnisvoll-kritischen Ratschlägen den oftmals verschlungenen Wegen dieser Dissertation folgte, und mir half, mein Thema im Auge zu behalten, was nicht immer ganz einfach war.

Inhaltsverzeichnis

1. Théâtre de la cruauté

1.1. Antonin Artaud 1

1.2. Der Weg zum "théâtre de la cruauté" 7

1.3. Artaud und Macandé oder Die Funktion der Kunst 15

1.4. Die Zigeuner: Träger einer kulturellen Erneuerung? 22

2. Flamenco

2.1. Untersuchung des Wortes "Flamenco" 34

2.2. Begriffsklärung: flamenco = cante gitano-andaluz 37

2.3. Von den Anfängen bis zum "café de cante" 46

2.4. Zwischen Dekadenz und Rückkehr zu den Quellen 58

3. Andalusien

3.1. Cruauté d'être - sentimiento trágico de la vida 63

3.2. Resignation und Aufruhr 70

4. Die Zigeuner

4.1. Herkunft 73

4.1.1. Probleme der Zigeuner-Geschichtsschreibung 73

4.1.2. Legenden 75

4.1.3. Der Mythos von Ägypten 77

4.1.4. Die Antwort der Linguisten: Indien 79

4.2. Namen der Zigeuner und ihrer wichtigsten Untergruppen 85

4.3. Die Wanderwege von Indien nach Europa 90

4.4. Rom und Gadschó: Konflikte und kein Ende? 96

4.5. Das Nomadenleben und die Mentalität des Ur-Menschen 114

5. Die Welt des Flamenco

5.1. Der Mensch vor der Welt oder Die Bedeutung der Körperlichkeit 126

5.2. Revolutionärer Flamenco: eine Häresie? 147

5.3. Ist der Flamenco noch lebensfähig? 151

6. Ausblick auf aktuelle Tendenzen im Flamenco

6.1. "Flamencología" 160

6.2. Bewahrung der Tradition 163

6.3. Weiterentwicklung 166

7. Ein besonderes Kapitel: "teatro flamenco de vanguardia"

7.1. Vorbemerkungen 170

7.2. "Quejío" 174

7.3. "Camelamos naquerar" 179

7.4. "Los Palos" 184

7.5. "Herramientas" 186

7.6. "Las arrecogías del beaterio de Sta. María Egipciaca" 194

7.7. "¡Ay! - Teatro gitano-andaluz" 201

7.8. Kurzes Nachwort 205

8. Anhang

8.1. Illustrationen 206

8.2. Anmerkungen 218

8.3. Literaturverzeichnis 229

1. Théâtre de la cruauté

1.1. Antonin Artaud

Antonin Artaud, geb. 1894 in Marseille, gest. 1948 in Ivry, hinterließ ein umfangreiches, viel diskutiertes und kompliziertes Werk, von dem bisher neun Bände erschienen sind, ohne daß ein Ende der Sichtung und Bearbeitung bisher unveröffentlichter Texte (in erster Linie in den Händen von Paule Thévenin) abzusehen wäre. Es ist das Werk eines Mannes, der 1925 schrieb: "Toute l'écriture est de la cochonnerie."[1] Und es ist daher auch weniger ein Zeugnis der virtuosen Sprachbeherrschung eines "Literaten" als ein Dokument vom lebenslangen Kampf eines Menschen mit Sprache und Aphasie.

Eine im Alter von 5 Jahren erlittene Meningitis, eine extrem nervöse, übersensible Konstitution, schwere körperliche Schmerzzustände, die er mit Drogen zu betäuben suchte, seelische Depressionen und Perioden geistiger Desintegration, die er paradoxerweise beobachten und analysieren konnte und die 1937 ihren Höhepunkt erreichten (es folgte der längste von zahlreichen Aufenthalten in psychiatrischen Kliniken: 9 Jahre), die Ablehnung von seiten

einer Gesellschaft, die sich von seiner Andersartigkeit provoziert fühlte - diese Faktoren haben im Leben Artauds eine entscheidende Rolle gespielt und sind bei der Beurteilung seines Werkes von großer Wichtigkeit. Manche Autoren, wie Breton und Sontag, sind gar der Ansicht, daß sich dieses Werk im Grunde jeder Interpretation widersetze: Artaud könne man letzlich nicht verstehen, sondern nur "leben". Tzvetan Todorov, der es für möglich hält, Artauds Hauptschrift "Le théâtre et son double" gewissermaßen als reine Theorie zu betrachten,[2] sei ein Satz Artauds entgegengehalten: "Je ne conçois pas d'oeuvre comme détachée de la vie."[3]

Seine Außenseiterposition hat Artaud zweifellos befähigt, die Widersprüche seiner Gesellschaft schärfer zu sehen und zu empfinden als ein sogenannter "normaler" Zeitgenosse. Manchmal sah er seine eigenen Schwierigkeiten als Spiegel eines gesellschaftlichen Verfalls. So geht sein besonderer Zweifel am analytischen Intellekt - "Nous souffrons (...) de la pourriture de l'esprit" [4] - sicher über seine Person hinaus; in einer Zeit, in der zwischen technischem und sozialen Fortschritt ein sich ständig vergrößernder Abstand klaffte.

Von seinem eigenen Leiden ganz zu abstrahieren,

gelang ihm nie, dazu war es zu groß. Bereits in jungen Jahren in Paris schildert Artaud in seinem Briefwechsel mit Jacques Rivière [5], wie er sich von einer Art psychischer Auflösung bedroht fühlt. Eine "effroyable maladie de l'esprit" [6], ein "effondrement central de l'âme" [7] behindern nicht nur den Akt des Denkens in Worten, sondern schon das ihm vorausgehende Denken in Bildern.

Besonders auffällig an Artauds Sprachgebrauch ist, daß er zur Beschreibung psychischer Phänomene Ausdrücke benutzt, die allgemein nur im physischen Bereich Verwendung finden. Dies erklärt sich aus der besonderen Situation des Autors, der sich sein Leben lang sowohl von der geistigen Zerstörung als auch vom körperlichen Verfall bedroht sah. Sein Körper war ihm niemals natürlich, selbstverständlich: stets mußte er ihn als fremd, chaotisch, unvollkommen erfahren, von Schmerzen, Krampfanfällen und Koordinationsstörungen gequält. In einem Vortrag vom 31. 1. 1947 sagt er hierzu: "J'ai toujours eu assez de mal à vivre les états réputés normaux: aller, venir, s'assoir." [8] Nach Alain Virmaux liegt bei Artaud eine gnostische Haltung vor: "(...) il considère l'univers en termes de dualisme et conçoit la matière - et notamment le corps humain - comme essentiellement mauvais." [9] Der Organismus würde

demnach als Produkt eines böswilligen Schöpfers verstanden, als Gegenspieler zum Geist, dem er sich nicht unterwerfen will. Susan Sontag sieht die Stellung Artauds zum Körper differenzierter und m. E. richtiger als Virmaux und andere Autoren, wie etwa Elena Kapralik. Sie schreibt: "Su actitud abarca la temática gnóstica más familiar: la afirmación del cuerpo y la repulsión ante el cuerpo, el deseo por trascenderlo y la necesidad de redimirlo." [10]

Rundheraus von einer Leibfeindlichkeit Artauds zu sprechen, wäre zu einfach; vielmehr erscheint der Körper als zentrales Problem seines Denkens. Selbst seine sich schließlich bis ins Groteske steigernde Ablehnung der Sexualität scheint vor allem aus der Verzweiflung erwachsen zu sein, keine völlige Kontrolle über seinen Körper zu haben. Das heißt: die Sexualität ist in diesem Zusammenhang nur ein Beispiel - allerdings ein sehr deutliches - für die schwer zu steuernde Eigenaktivität des Körpers, den Artaud nur in dem Maße ablehnt, wie er den ohnehin zerbrechlichen Geist behindert.

Man muß nur lesen, wie er gegen Ende seines Lebens den Körper verherrlicht, allerdings einen utopisch konzipierten Leib "sans organes (...) délivré de tous ses automatismes." [11] Diese Texte sind mit ihrer Unzahl von fäkalischen und obszönen Ausdrücken ein

Mittel des gnostischen Prozesses: Erniedrigung des Körpers, von dem man sich wie von einer verfaulten Hülle löst, um ihn schließlich aus der Distanz heraus rein wiederzugewinnen. [12] So spricht aus diesen letzten visionären Texten die schmerzliche Sehnsucht nach der Vereinigung der Antagonismen. Schon 1925 hatte Artaud geschrieben: "J'imagine un système où tout l'homme participerait, l'homme avec sa chair physique et les hauteurs, la projection intellectuelle de son esprit." [13]

Zu dieser Zeit hatte er sich bereits den Surrealisten angeschlosse. Ihre Opposition gegen bürgerliche Konventionen, der Haß auf die etablierte Literatur, die Entdeckung des Unbewußten und seiner schöpferischen Kräfte, die Ablehnung des logischen Denkens als einziges Mittel der Wirklichkeitserfassung - all das mußte eine große Anziehungskraft auf Artaud ausüben, der hier eine Bestätigung seiner Zweifel und Konflikte und einen Weg zu ihrer Lösung sah. Doch war diese Verbindung von Anfang an durch gegenseitiges Mißverstehen gekennzeichnet. Das von den Surrealisten praktizierte Eintauchen ins Unbewußte war für Artaud mehr als eine neue und bereichernde Erfahrung; es war der Versuch, sein gebrochenes Ich von einer tieferen Schicht her zur Einheit zurückzuführen. Diese Hoffnung knüpfte er übrigens auch an das Opium

und andere starke Rauschgifte.

Die Surrealisten ihrerseits waren nicht in der Lage, den bis zum Exzeß kompromißlosen, anarchischen Einzelgänger Artaud in ihrer Mitte zu dulden. 1927 wurde er aus der Gruppe ausgeschlossen und wandte sich nun voll dem Bereich zu, in dem er schon seit einiger Zeit neue Wege gesucht hatte: dem Theater.

1.2. Der Weg zum "Théâtre de la cruauté"

Für die Surrealisten war das Theater eine niedere Kunstform, ihres eigenen Anspruchs nicht würdig. Artaud ging über diese generelle Ablehnung hinaus: auch er betrachtete das zeitgenössische Theaterleben als eine Farce, aber die Kritik am Theater ist bei ihm eingebettet in die Abrechnung mit einer Gesellschaft und Kultur, die den Menschen von seinen wahren Bedürfnissen entfremdet und ihn psychisch verstümmelt. Der Ekel vor der westlichen Zivilisation war es, der Artaud die wahre Kultur in sogenannten primitiven Gemeinschaften wie bei den mexikanischen Tarahumara - Indianern suchen ließ:"Mexiko ist Artauds Hierarchie der Werte des Orients, der sich in der Negation des Okzidents definiert: Kolonialismus, Scientifismus, Kultur ohne Metaphysik (...)" [14)]

Artaud wollte die Einheit von Kultur und Leben und ein dementsprechend lebendiges Theater.Das westliche Theater jedoch kann diesem Streben nicht genügen. Es ist eine leere Aktivität, herabgesunken zu einem Instrument unverbindlicher Zerstreuung, das den Zuschauer in keiner Weise mehr berührt.
Die Hauptvorwürfe, die er dem zeitgenössischen Theater macht, sind dabei folgende:

- die Überbetonung des Textes: "Le dialogue - chose écrite et parlée - n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre." [15]
- eine falsche Psychologie, die oberflächlich bleibt: "La psychologie qui s'acharne à réduire l'inconnu au connu, c'est-à-dire au quotidien." [16]
- die Trennung zwischen Kunst und Leben: "une idée de l'art pour l'art, avec l'art d'un côté et la vie de l'autre." [17]

Demgegenüber fordert Artaud die Rückkehr des Theaters zu seinen Ursprüngen, die im Kult liegen und die er am ehesten im orientalischen Theater und in den griechischen Mysterien wiederzufinden glaubt.

Theater und Leben verhalten sich zueinander etwa wie die beiden Seiten einer Münze, die einander untrennbar ergänzen:

> "L'art n'est pas l'imitation de la vie, mais la vie est l'imitation d'un principe transcendant avec lequel l'art nous met en communication." [18]

Die Kunst hat also die Aufgabe, das aufzuzeigen, was hinter dem Alltäglichen liegt, denn die sichtbare Wirklichkeit trügt: "Die Ordnung der Welt ist konventionell, nicht wahr." [19]

Artaud hat hierfür den schwierigen Begriff des "Double " verwandt, von Nicola Chiaramonte definiert als

> "Essenz der Existenz, ihr letzter Sinn, der durch das Theater Körper, Raum, Ausdruck gewinnt, während er im wirklichen Leben völlig dunkel und diffus bleibt." [20]

Es ist ein Bereich, in dem außermenschliche Mächte, "intelligences supérieures", herrschen, die sich dem Intellekt des Menschen nicht offenbaren, wohl aber seinem Unbewußten. In dieser Vorstellung könnte man eine Parallele zu C.G. Jungs Lehre von den Archetypen sehen, die sich als Bestandteile des kollektiven Unbewußten in Träumen manifestieren, aber auch in bestimmten Riten dargestellt werden. Ein Theater, das diese Art von tieferer Realität aufzeigen will, kann deshalb nur metaphysisch sein; es soll Mythen schaffen und hat die Funktion, Magie auszuüben.

Denn angesichts der im Theater dargestellten Welt, die jenseits des Sichtbaren liegt, soll sich der Zuschauer, losgelöst von seiner Individualität, als Teil eines umfassenden Ganzen fühlen. Die allen gemeinsame condition humaine soll bis an die Grenze des Erträglichen deutlich gemacht werden. Kein angenehmes

Unterhaltungstheater also, denn die hier vermittelten Wahrheiten erschrecken, wühlen auf: "Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut toujours nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela." [21]

Der Mensch ist den oft chaotischen Mächten des Kosmos ausgeliefert. Dieses unentrinnbare Bestimmtsein hat Artaud mit dem Begriff der "cruauté" bezeichnet, den er jedoch nicht als Sadismus und Brutalität verstanden wissen wollte, sondern "dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique, de nécessité implacable." [22] Jede Lebensäußerung ist Kampf, Spannung bis zum Spasmus, denn die ständig gegenwärtigen Mächte des Chaos nötigen dem Menschen eine "attitude héroique et difficile" ab. [23]

Dem Zuschauer soll nun beides bewußt gemacht werden: das sein vordergründiges Leben ergänzende Double und die kosmische Grausamkeit, der er unterworfen ist:

> "Au-delà de la cruauté, il y a le double,
> au-delà des heurts et des dissonances,
> il y a tout un monde d'analogies et de
> correspondances." [24]

Das neue Theater nach Artauds Vorstellungen kann einen solchen Anspruch natürlich nur erfüllen, wenn

es nicht in naturalistischer Weise Sichtbares schildert, sondern die hier zu vermittelnde Realität bewußt un-wirklich, extrem stilisiert gestaltet, als Ritual, als eine "illusion vraie". [25] Entsprechend sind die Personen eines solchen Theaters unpersönlich, typisiert, ohne psychologisches Profil.

Auch der Sprache kann sich dieses Theater nicht nur im üblichen Sinne, als Mittel einer intellektuell faßbaren Aussage, bedienen. Daneben ist ihr eine neue, wichtigere Funktion zugedacht: die der Beschwörung oder Wortmagie, mit deren Hilfe eine Verbindung zu der komplementären Welt hinter den Dingen gesucht wird. Das Wort hat, neben seiner Eigenschaft als Träger eines Sinnes, einen Wert als akustisches Gebilde, wie das lautmalende Geräusch und vor allem der Schrei. Artaud selbst hat in späteren poetischen Werken Beispiele dieser "neuen Sprache" gegeben, wobei allerdings die Grenzen zur "Privatsprache, wie sie charakteristisch für Schizophrene ist, fließend sind.

Aber nicht nur Form und Funktion der Sprache werden überdacht, sondern auch ihr Stellenwert. Im Theater nach Artaud soll der Text nicht mehr das Primäre sein. Damit verliert auch der Autor seine bisher dominierende Rolle. Denn die "mise en scène " wird zur entscheidenden Aktivität, welche die verbale

Sprache als nur ein Element den anderen Bestandteilen einer spezifisch theatralischen "Sprache" beiordnet. Ist die Bühne in erster Linie "un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse"[26], dann erfordert sie "un nouveau langage à base de signes et non plus de mots".[27] Diese Sprache ist vor allem die des Körpers, der sich in Gestik und Mimik mitteilt; die Geschehnisse der Innenwelt sollen im Sichtbaren konkretisiert werden; eine große Rolle spielen symbolträchtige Kostüme und Masken, Objekte, die eine eigene Persönlichkeit haben, den lebenden Personen ebenbürtig. Als weitere Ausdrucksmittel werden Musik und verschiedenste Geräusche sowie das Licht in vielfältiger Anwendung genannt.

Ein solches Totaltheater braucht auch einen neuen Rahmen: das traditionelle Gegenüber von Bühne und Zuschauerraum hat in Artauds Konzept keinen Platz mehr. Der Zuschauer sitzt in der Mitte eines Raumes auf beweglichen Stühlen, von denen er das um ihn herum ablaufende Geschehen verfolgen, an ihm teilnehmen kann.

Alle von Artaud angestrebten Erneuerungen haben ein gemeinsames Ziel: alle Sinne des Zuschauers sollen bis an den Rand des Erträglichen angesprochen werden, um ihn so der Oberflächlichkeit und Lethargie, die Artaud als Krankheiten der abendländischen Kultur

ansieht, zu entreißen: "Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits." [28] Das Theater muß wieder nützlich, "intéressé" werden, indem es den Zuschauer in Kontakt mit dem Absoluten bringt. Theater ist Therapie: "(...) de même que la peste, le théâtre est fait pour vider collectivement des abscès."[29]

Das Sichtbarmachen des Unbewußten, Unsichtbaren, der innersten Triebe und Regungen, das gespielte Sich-Austoben des Bösen auf der Bühne soll die Ausübung von realer Grausamkeit und Brutalität im Leben des Zuschauers überflüssig machen und ihn reinigen, in einem "délire communicatif." [30]

Das oberste, hochgesteckte Ziel Artauds ist aber nicht nur ein neues Theater, sondern die Geburt eines neuen Menschen: "Théâtre métaphysique (...) dont l'objectif est double: exercer un rôle curatif, entreprendre une re-création." [31]

Der Zuschauer, der an diesem alle Mittel aufbietenden Total-Kunstwerk teilgenommen hat, kann den Schauplatz des Geschehens nicht unbeteiligt verlassen. Das Miterleben einer bis zum Äußersten getriebenen Spannung, die totale Infragestellung aller konventionellen Ordnungen, das Offenbarwerden der metaphysischen Einheit von Körper und Geist, Konkretem und Abstraktem, der Vereinigung der Antinomien - all das

führt ihn zu einer Erneuerung seiner selbst. Wenige Tage vor seinem Tod schrieb Artaud: "Le théâtre c'est en réalité la genèse de la création." [32]

Diese Bedeutung, die Artaud dem Theater beimißt, unterscheidet ihn auch wesentlich von den Theoretikern, deren technische Erneuerungsvorschläge er zum Teil übernommen hat, denn: "ce qui change c'est la finalité du spectacle." [33] Während seiner schauspielerischen Arbeit im "Théâtre de l'atelier" von Charles Dullin hatte Artaud die Ideen von Appia und Craig sowie die einiger russischer Theaterreformer kennengelernt. Craig z. B. betonte die Wichtigkeit der Geste, der Bewegung, und gestand dem Text nur eine untergeordnete Rolle zu. Auch die Einheit von Autor und Regisseur, die Artaud als Idealfall ansah, war schon von ihm gefordert worden. Appia schlug die Aufhebung der Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum vor, nahm also Artauds Idee vom "lieu unique" vorweg. Während die Motive seiner Vorgänger jedoch in erster Linie ästhetischer Natur waren, spielt das Theater bei Artaud eine völlig andere Rolle: "Se trata de un rito de transformación, de una representación comunitaria de un acto violento de alquimia espiritual." [34]

1.3. Artaud und Macandé oder: Die Funktion der Kunst

30 Jahre nach Artauds Tod stehen wir vor der Tatsache, daß seine lange Zeit überhaupt völlig unverstandene Theaterkonzeption bisher immer noch nicht verwirklicht worden ist. Alle Autoren oder Regisseure, die man im weitesten Sinne als seine Nachfolger bezeichnen könnte, sei es Julian Beck mit seinem Living Theater, seien es die Vertreter des französischen Avantgarde-Theaters der 50er Jahre, sie alle haben nur Teilaspekte von "Le théâtre et son double" realisieren können. Das Merkwürdigste dabei ist allerdings, daß gerade im absurden und poetischen Theater Frankreichs zahlreiche Übereinstimmungen mit den Ideen Artauds festzustellen sind, ohne daß diese unbedingt den betreffenden Autoren bekannt waren! Offenbar hatte Artaud aufgrund seiner durch Krankheit geschärften Sensibilität die Entwicklung des Theaters vorausgesehen. Vor allem hatten sich die gesellschaftlichen Zustände, die er in seinen Schriften so leidenschaftlich angeklagt hatte, inzwischen weiter verschlimmert: progressive Sinnentleerung, vordergründiger Materialismus, technischer Fortschritt bei geistiger und sozialer Stagnation, Entmenschlichung der Kultur etc. Diese Grundstimmung herrscht bei vielen seiner "Nachfolger"vor, auch wurden einige seiner technischen

Vorschläge in die Praxis umgesetzt. Im Ganzen gesehen sind die Abweichungen jedoch zahlreicher als die Übereinstimmungen. Sogar Artaud selbst konnte sich im einzigen von ihm geschriebenen Drama, das kurze Zeit gespielt wurde, "Les Cenci", nicht vom traditionellen Dramenschema mit Handlung und Dialog lösen; sein "neues Theater" fand demnach noch auf keiner Bühne statt.

Jeder Versuch, Artaud zu verwirklichen, muß ohnehin scheitern, wenn man sein Werk als ein Kompendium von ästhetischen Betrachtungen und Vorschlägen zur Bühnentechnik liest. Einige Anweisungen sind technisch völlig undurchführbar - etwa der Umgang mit dem Licht wie mit einer formbaren Materie - was auch Artaud bewußt gewesen sein dürfte. Sein Anliegen war eben nicht ästhetisch, sondern metaphysisch; die Suche nach einem therapeutischen Drama war nur Ausdruck seiner Suche nach einer Therapie für das Drama seines eigenen Lebens. Der neue Mensch, nach dem er ein qualvolles Leben lang bis zu seinem Krebstod strebte, war in erster Linie der erneuerte Antonin Artaud.

So sind Artauds Schriften zum Theater Dokumente einer lebenslangen Sehnsucht nach Selbsterlösung. Dementsprechend darf das ihm angemessene Theater vielleicht überhaupt nicht bei einem Autor gesucht werden, der bewußt an der Verwirklichung von "Le théâtre et

son double" arbeitet. Es müßte vielmehr am ehesten dort zutagetreten, wo ein Mensch oder eine Gruppe aus einem ähnlichen Leidensdruck heraus eine Form des heilsamen Theater-Ritus entwickelt hat.

Ein Mann, dessen Schicksal dem Artauds in vielen Zügen ähnelt, ist Francisco Gabriel Díaz Fernández, geb. 1879 in Cádiz, wo er 50 Jahre später stirbt. Sein Beiname"Macandé" bedeutet im Zigeunerjargon "verrückt": dieser Mann litt an Schizophrenie wie Artaud und verbrachte die letzten 12 Jahre seines Lebens in der psychiatrischen Anstalt von Cádiz.

Gabriel Macandé war Bonbonhändler von Beruf und Flamencosänger aus Passion. Kaum jemals hat er für seinen Gesang Geld angenommen. Seine Kunst war ihm das, was sie auch für Artaud war: Befreiung, Gesundung. Sein introvertiertes, unstetes Wesen, das Mißtrauen gegenüber seinen Mitmenschen, ließen ihn schon früh zu einem Einzelgänger mit paranoiden Zügen werden. Empfand sich Artaud als "séparé", so spricht Eugenio Cobo, der Biograph Macandés, von dessen "destierro". Beide haben, mehr oder weniger zwangsweise, das innere Exil gewählt, verbunden mit einem großen Drang zur Ortsveränderung, getrieben von unbestimmten Hoffnungen. Wie Artaud sein Heil in Mexiko und Irland suchte, so streifte Macandé durch die Städte und Dörfer Westandalusiens und Spanisch-

Marokkos, wo nur wenige die erschütternde Aussagekraft seines Gesanges zu würdigen wußten. Schließlich sah er das Wandern als sein Schicksal an:

"Por camino carretero
te encuentras un caminante:
No le preguntes por su sino,
que ha de vivir errante,
errante con su destino."

Ein wirklicher Professioneller wurde er nie. Oft mals verließ er aus Gründen, die nur ihm bekannt waren, eine organisierte Vorstellung, um mit sich allein zu sein und bis zur Erschöpfung zu singen: ein Versuch, die ihn bedrängenden Dämonen in Schach zu halten. Alkohol und Haschisch wurden bald zu Hilfsmitteln, die zusammen mit endlosen "Juergas" seinen kranken Körper (er litt an Tuberkulose, Trachom und Syphilis) weiter aushöhlten; im Rausch wechselte er zwischen Wortdelirien und völligem Schweigen. Seine Stimmkraft blieb trotz seines desolaten Zustandes erhalten, der Gesang wurde ihm zur einzigen Zuflucht, war Tod, Fegefeuer und Auferstehung. Man versteht, warum er nie in der Lage war, auf Aufforderung zu singen, warum er manchen Vortrag abbrach, weil er unfähig war zum Weitersingen. Auf ihn trifft zu, was Susan Sontag über Artauds Suche nach

Rettung in der Kunst sagt: "El proyecto gnóstico es una búsqueda de la sabiduría, una sabiduría que se aisla en la ininteligibilidad, la locuacidad y el silencio." 35)

Macandé entwickelte für sich eine Privatschrift, in der er einen Teil seiner Liedertexte niederschrieb. (Er war des Lesens und Schreibens kundig, u.a. ein leidenschaftlicher Leser von Jules Verne...) Wenn er besonders häufig folgende Strophe sang:

"Cinco capullos corté
entré en un jardín de flores;
cinco capullos corté.
Eran los cinco sentidos
que yo puse en tu querer,
los mismos que se han perdido."

so deutet die Vorliebe für einen solchen Text (trotz des relativ konventionellen Themas des Wahnsinns aus Liebe) darauf hin, daß er die Verschlechterung seines Geisteszustandes zumindest unbewußt registrierte. So begann er auf bestimmte Auslöser immer häufiger mit Tobsuchtsanfällen zu reagieren. 1935 wurde er in die psychiatrische Anstalt eingeliefert. Auch dort singt er mit unbegreiflicher Kraft weiter, bis er, unheilbar schizophren und erblindet, 1947 an Lungenblutung

stirbt.

Das Individuum Gabriel Macandé, dessen Leben so zahlreiche Parallelen zu dem Antonin Artauds aufweist, ist hier aber auch in seiner Zugehörigkeit zu einer Gruppe wichtig: Macandé war Zigeuner, und seine Kunst - der reine Flamenco - war nicht zufällig und nicht für ihn allein ein Mittel zur Selbstfindung und zum Exorzismus. Es stellt sich die Frage, ob nicht der Flamenco eine Kunstform ist, die den Vorstellungen Artauds vom Theater entspricht und die gleiche Wertschätzung verdienen würde, die Artaud z. B. dem balinesischen Theater beimaß.

Diese Überlegungen wurden angeregt anläßlich einer Seminararbeit über "Antonin Artaud und das Theater der Avantgarde" im Jahre 1974. Wegen Mangels an Material zu einem Vergleich zwischen Artauds "Theorien" und dem Flamenco bedurfte es jedoch eines weiteren Anstoßes: nämlich eines Zitates aus dem Gedichtband "Penar Ocono" des Granadiner Autors José Heredia Maya. Heredia ist Zigeuner, Hochschullehrer und profunder Kenner des Flamenco. Im anonymen Nachwort zu seinem Buch, das geprägt ist von seiner Lebenserfahrung als Zigeuner, heißt es:

"Lo importante de Heredia es que (...) nos

> dá un son propio de él y del grupo al que pertenece, a ese pueblo al que en su última lucidez, místico-demoniaca, pone Artaud la esperanza (...): 'para que los gitanos entren en cantidad en este mundo ... para abrirles todas las puertas ocultas y hacer saltar los maleficios de Satán que los retienen afuera, y me retienen aquí prisionero...'" [36]

Artauds Wertschätzung der Zigeuner, die aus dem hier zitierten Brief an Génica Athanasiou vom 20. 11. 1940 hervorgeht, und die Ähnlichkeit, die zwischen dem "théâtre de la cruauté" und dem Flamenco sowohl in der Motivation als auch in den Formen besteht, bilden die Basis zu der hier vorliegenden Arbeit. Sie unternimmt den Versuch, eine Theaterkonzeption der 30er Jahre einer Kunst mit jahrhundertealten Wurzeln gegenüberzustellen, und will Anregungen zu einer Synthese geben.

1.4. Die Zigeuner: Träger einer kulturellen Erneuerung?

Das Zitat aus den Briefen Artauds an seine Gefährtin steht isoliert da und erzeugt Ratlosigkeit. Eine sorgfältige Durchsicht seiner Werke, einschließlich der reichhaltigen Korrespondenz, bringt keine direkten Informationen zum Thema "Zigeuner". Im Jahre 1929 spielte Artaud die Titelrolle, einen Zigeuner, in dem Film "Tarakanova", der als eine Art "russischer Western" bezeichnet wurde[37)] und bei der zeitgenössischen Kritik wenig positives Echo fand, was wohl teilweise auch auf erhebliche technische Mängel, wie eine fehlerhafte Synchronisation, zurückzuführen ist. Artauds knappe briefliche Kommentare zu diesem Film beziehen sich ausschließlich auf den Hergang der Dreharbeiten, nicht auf den Inhalt.

Angesichts der soliden Bildung und großen Belesenheit Artauds und besonders im Hinblick auf sein spezielles Interesse an Randgruppen, Außenseitern und Häretikern ist zwar mit einigen Kenntnissen von Geschichte und Kultur der Zigeuner zu rechnen - schlüssig zu beweisen sind sie leider nicht. Auffällig ist aber der Stellenwert, den Artaud den Zigeunern zumißt: er identifiziert sich mit ihnen, sieht sie als seine Befreier und Verbündeten an.

Diese Haltung steht im Gegensatz zu der Auffassung,

die sich durch die Jahrhunderte hindurch in allen Ländern gehalten hat, in denen Zigeuner leben, sei es als Durchreisende oder bereits seßhaft. Denn eine irrational ablehnende Haltung großer Teile der ansässigen Bevölkerung diesen "Fremden" gegenüber ist bis heute noch nicht überwunden; irrational deshalb, weil sie sich nicht primär an Missetaten der Zigeuner entzündete, sondern an ihrem Anders-Sein. Tatsächlich von ihnen begangene Vergehen und Verbrechen wurden (und werden!) verallgemeinert, übertrieben und nicht dem Individuum, bzw. den Wechselwirkungen von Person und Lebensumständen zugeschrieben, sondern der Herkunft. Selbst Kannibalismus hat man ihnen vorgeworfen (noch im 18. Jh. in Deutschland), Kinderraub (der sich oft als Adoption von elternlosen oder außerehelichen Findlingen herausstellte) und schlimmste sexuelle Verirrungen - eine Mißdeutung des oft sehr engen Zusammenwohnens der Zigeunersippen und des für Mitteleuropäer ungewohnt selbstbewußten Auftretens der Zigeunerinnen. Wohin immer sie kamen, stets waren sie "die Anderen" par excellence, paradoxerweise ohne daß die Mehrzahl ihrer Gegner und Verfolger überhaupt nur andeutungsweise wußte, wen sie da eigentlich so erbittert ablehnten.

Diese prekäre Stellung hat das Zigeunertum mit den Juden gemeinsam, denn obwohl beide Volksgruppen in

ihrem geistigen Hintergrund und in der Rolle, die sie im kulturellen und wirtschaftlichen Leben ihrer Gastvölker spielten, so radikal verschieden sind, gleichen sie sich in einem soziologischen Aspekt sehr: beide sind Fremdkörper im Gastvolk, kaum oder garnicht zu integrieren; beide schlossen sich unter dem Druck einer feindlichen und verständnislosen Umgebung noch enger zusammen und bildeten als Reaktion auf den aggressiven Rassismus, der ihnen entgegengebracht wurde, dessen defensives Pendant. (Die Vorstellung vom "auserwählten Volk" gibt es in sehr ausgeprägter Form auch bei den Zigeunern; man kann geradezu von einem aristokratischen Bewußtsein sprechen.) Jederzeit konnte eine Situation auftreten, in der sie als Sündenböcke fungierten. Dabei ist ein objektiver Blick in die Kriminalstatistik aufschlußreich: Kriminalität ist bei Zigeunern durchweg geringer als bei Nichtzigeunern, vor allem was Kapitalverbrechen angeht. Meist handelt es sich um Mundraub, Betrug (niemals im großen Stil), Unregelmäßigkeiten in den Personalpapieren, Schmuggel, Wilderei. Raubüberfälle und vorsätzlicher Mord sind extrem selten, Totschlag im Affekt kommt vor (meist bei den immer noch bestehenden Sippenfehden), wenn auch nicht in dem Ausmaß, zu dem solche Fälle gern hochstilisiert werden, zumal dann natürlich immer erwähnt wird, daß es sich

bei dem Täter um einen Zigeuner handelt. Sexualverbrechen fehlen in in den Statistiken völlig, da sie im Rechtsempfinden der Zigeuner als das Verabscheuungswürdigste überhaupt gelten und von ihrer internen Gerichtsbarkeit immer mit dem Tod bestraft würden - so ausnahmslos wird diese Strafe nicht einmal bei Mord verhängt.

Auffällig ist ein merkliches Ansteigen der Kriminalität bei Zigeunern, die in Slums abgedrängt werden, d. h. in eine Extremsituation, auf die oft nur mit Gewalt geantwortet werden kann - natürlich auch bei Slumbewohnern anderer Herkunft. Die Delikte sind also eher eine Folge der Diskriminierungsmaßnahmen als ihr Grund, und dieses Problem ist leider kein modernes.

Eine auffällige Kriminalität der Zigeuner kann also nicht der erste Grund für die Ablehnung von seiten der Wirtsvölker sein. Dieses Volk von Einwanderern stellt eine jener Minderheiten dar, die das Selbstverständnis einer nach festen Regeln organisierten Gesellschaft in Frage stellen und jene komplexe, widersprüchliche Mischung von Furcht, Verachtung und heimlichem Neid erzeugen, womit sie sich eine Reaktion von heftigster Abwehr und tiefem Haß zuziehen. Sie verkörpern eine Herausforderung und Versuchung, die das bestehende Wertsystem ins Wanken bringen könnte; deshalb ist die Reaktion so stark. Dies ist ein Mechanismus, dem

Angehörige anderer Rassen, Religionen und Kulturen ebenso unterworfen sind wie die Suchenden und Abweichenden, von denen hier als Beispiele nur die Homosexuellen und die Frauenbewegung genannt werden sollen - eine auch nur annähernd vollständige Liste wäre zu umfangreich.

G. Flaubert schildert in einem Brief an G. Sand seine Begegnung mit einem Zigeunerlager und die feindselige Haltung der Bürger gegenüber den völlig harmlosen Reisenden:

> "Cette haine-là tient à quelque chose de très profond et de complexe. On la retrouve chez tous les 'gens d'ordre'. C'est la haine que l'on porte au bédouin, à l'hérétique, au philosophe, au solitaire, au poète, et il y a de la peur dans cette haine. Moi qui suis toujours pour les minorités, elle m'exaspère." [38]

Die mit der Romantik einsetzende Idealisierung des Zigeuners, die bald zu einem neuen Stereotyp führte (z. B. dem "Operettenzigeuner" und der feurigen "Carmen"), bietet zwar ein wesentlich freundlicheres Bild, zeugt aber auch nicht immer von wirklichen Kenntnissen - wobei sich Mérimée noch am ehesten um Dokumentation als Hintergrund für seine

"Carmen" bemüht hat. In der Romantik wird der Aspekt der Freiheit und Ungebundenheit einseitig glorifiziert, während er bei früheren Generationen nur Neid herausgefordert hatte. Interessant ist, daß die Zigeuner im Laufe ihrer wechselvollen Geschichte noch am ehesten bei den am weitesten auseinanderliegenden Klassen Sympathie oder Solidarität fanden: beim Subproletariat und bei einer dünnen Oberschicht. Allein das Bürgertum hatte das Bedürfnis, sich abzugrenzen; wer dagegen selbst auf der untersten Stufe des Klassensystems stand, hatte beim Umgang mit Zigeunern nichts zu verlieren: man saß im selben Boot. Viele zogen gar mit den fremden Wanderern umher, oft waren es auch entlaufene Sträflinge oder Klosterinsassen, Gauner und Bettler, die von den Zigeunern aufgenommen wurden, häufig kaum von ihnen zu unterscheiden waren und ihren Ruf meist nicht eben verbesserten. [39] Und die Angehörigen desAdels wiederum hatten eine so unantastbar hohe Stellung inne, daß sie sich über Klassenschranken hinwegsetzen konnten. So wurde besonders im 19.Jh.das Interesse an den "exotischen" Zigeunern, ihrer Musik und ihrer Sprache, geradezu zur Mode, vor allem in Spanien und Rußland.

Den Zigeunern war es mehr oder weniger gleichgültig, von welcher Seite sie Unterstützung erhielten, wenn auch ein reicher Gönner und Helfer in schwierigen

Situationen besonders geschätzt wurde. Doch war dies dann eher ein utilitaristischer Standpunkt; eigentliches Klassendenken ist ihnen fremd, vor allem in ihrem eigenen sozialen Verband. Francesc Botey, ein katalanischer Priester, der jahrelang intensive Sozialarbeit unter Zigeunern geleistet hat, bezeichnet ihre Organisation als ur-sozialistisch.[40] Das heißt: die Arbeitsteilung hat nur in sehr geringem Maße stattgefunden; selbst die wichtige Funktion der Richter wird nicht "hauptberuflich" ausgeübt; generell gilt der Grundsatz: Gemeinwohl geht vor Eigennutz.

Erwähnung verdient in diesem Zusammenhang die Haltung des Padre Gregorio Manjón, Gründer des Internats "Ave María" in Granada, dessen besondere Sorge der Erziehung der Zigeuner galt. Sein oberstes Ziel war die Bekämpfung des Sozialismus und die unbedingte Beibehaltung der Konfessionsschulen. Dabei ist ihm die Lebensweise der Zigeuner ein Modell für Gottlosigkeit, Unmoral und Anti-Patriotismus: der von ihm so verhaßte Typ des sozialistischen Freidenkers wurde mit dem Namen "Ultra-Gitano" bezeichnet! Obwohl der Padre Manjón täglich mit einer großen Zahl von Zigeunern in Kontakt kam, ist keine Bemühung festzustellen, ihre Kultur zu verstehen - ja nicht einmal, ihnen überhaupt eine Kultur zuzugestehen. Selbst eine flüchtige Lektüre der umständlich formulierten, zwi-

schen 1898 und 1899 gehaltenen "Discursos" [41] bringt grobe Fehlinterpretationen zutage und läßt es nicht verwunderlich erscheinen, daß das "Ave María" heute in bezug auf echte Akkulturation von Zigeunerkindern als Mißerfolg gilt. So wurde eine wichtige Chance zur Begegnung zweier Kulturen vertan, und bis heute ist das Problem der Erziehung von Zigeunerkindern noch nicht befriedigend gelöst worden.

José Heredia Maya umreißt die heutige Außenseiterposition des Zigeuners wie folgt:

> "Podríamos decir que el gitano en la actualidad sigue siendo lo que a la clase dominante le ha interesado; o sea, que al gitano se le ha obligado a que sea gitano. En última instancia, han sido coacciones informadas por intereses políticos, religiosos y económicos los que han obligado a la minoría gitana a mantenerse como tal." [42]

Das heißt, man braucht weiterhin den Zigeuner, um sich von ihm absetzen zu können. Wie wichtig besonders einer Diktatur das abschreckende Beispiel des angeblich arbeitsscheuen Zigeuners war, demgegenüber sich dann der hart arbeitende, unterbezahlte Fabrik- oder Landarbeiter als Muster staatsbürgerlicher Pflichterfüllung fühlen konnte, liegt wohl auf der

Hand.

Diese Stellung als Minderheit, als Gegenpol zur bürgerlichen Welt, ist es, was die Bedeutung der Zigeuner in den Augen Artauds ausmacht. In diesem Volk kristallisiert sich sein eigenes Exil. Er war selbst ein Heimatloser in seiner Gesellschaft, die ihn zurückwies und als wahnsinnig internierte, weil sein soziales Verhalten, seine verbalen Äußerungen, nicht den Spielregeln entsprachen, auf denen ihr Anspruch auf "Normalität" fußt. So wie er sich innerhalb seiner Gesellschaft als Fremdkörper empfand, so sah er die Zigeuner als die Außenstehenden, Reinen, unbefleckt von den Krankheiten der bürgerlichen Kultur, Bewahrer einer archaischen Kultur mit zeitlosen Werten.

Die Werte, die für die Zigeunerkultur prägend und bestimmend sind, faßt F. Botey mit dem Wort "Kommunion" zusammen, einem ursprünglich religiösen Begriff, den er in diesem Zusammenhang auf fast alle Lebensgebiete anwendet. Kommunion der Menschen untereinander, Suche nach der Nähe des Mitmenschen, nach dem Austausch (Einsamkeit ist für Zigeuner aller Zeiten und Gegenden unerträglich!), Solidarität bis zur Selbstaufgabe. Bei Familienfesten, Wiedersehensfeiern und Wallfahrten manifestiert sich diese Bedürfnis nach Gemeinsamkeit besonders deutlich: die Wertskala

der Zigeuner ist menschlich, nicht funktionell; im Mittelpunkt steht das Glück des Einzelnen innerhalb der Gemeinschaft und nicht ein unpersönliches Prinzip von Leistung und Erfolg, denn moralische Werte gelten höher als materielle.[43]

Auch die Haltung der Zigeuner zur Natur ist von dieser Kommunion bestimmt. Man hat in diesem Zusammenhang sogar von Pantheismus gesprochen, so stark verwischt ist die Grenze zwischen Naturverbundenheit und Religion:

> (...) por cuadros y países de Flandes (estimamos) los que nos da la naturaleza en esos levantados riscos y nevadas peñas, tendidos prados y espesos bosques que a cada paso a los ojos se nos muestran. Somos astrólogos rústicos (...); vemos cómo arrincona y barre la aurora las estrellas del cielo (...) y luego tras ella el sol, dorando cumbres - como dice el otro poeta - y rizando montes." [44]

Diese lyrische Sensibilität für die Natur ist besonders bei nomadisierenden Zigeunern, aber nicht nur bei ihnen, Ausdruck einer religiösen Haltung zum Leben: "Travail et vie, religiosité, art et existence, tout est dans tout et forme un tout unique. (...) Il n'y a pas chez le gitan d'autre vocation que celle de vivre." [45]

All dies ist kennzeichnend für eine archaische Kulturform, die abgewertet und als rückständig betrachtet wird von einer Gesellschaft, die sich für fortschrittlich hält, weil sie Technisierung und Arbeitsteilung auf die Spitze getrieben hat und glaubt, außerhalb dieser Lebensweise gäbe es keine würdige Existenz.

Artaud erkannte bereits vor beinahe einem halben Jahrhundert die Gefahr der totalen Entfremdung und Entmenschlichung; die herrschende Kultur schien ihm entartet, nur noch eine leere Hülle: "Jamais,quand c'est la vie elle-même qui s'en va, on n'a autant parlé de civilisation et de culture." [46] Sein Interesse galt alten, z. T. schon untergegangenen Hochkulturen und vor allem dem Orient und dem Fernen Osten, wo er die Quelle für die Heilung der erkrankten westlichen Kultur sah. In dem Stadium zwischen Delirium und Klarsicht, in dem sich Artaud befand, mag er gespürt haben, daß sich dieses aus Indien stammende Volk Kräfte erhalten hatte, die beim sog. modernen Menschen fast völlig verschüttet sind. Teresa San Román berichtet von einigen uns unglaublich erscheinenden (jedoch einwandfrei verbürgten) Fällen von Telepathie, die für die beteiligten Zigeuner aber eine ganz "natürliche" Erklärung hatten: "Somos de la misma sangre." [47] - ein extremes Beispiel der oben

erwähnten Kommunion.

Es ist an der Zeit, die ganz spezifische Sicht, die der Zigeuner vom Leben, vom Menschen und vom Kosmos hat, als einen ernstzunehmenden kulturellen Wert anzuerkennen, unabhängig von formaler Schulbildung. Artaud selbst macht in "Bases universelles de la culture" [48] einen deutlichen Unterschied zwischen "culture" und "instruction": "Le mot d'instruction signifie qu'une personne s'est revêtue de connaissances. Le mot de culture, en revanche, signifie que la terre, l'humus profond de l'homme, a été défrichée."

Von "cultura de la sangre" spricht Federico García Lorca [49] in bezug auf den Zigeuner Manuel Torre, Analphabet und einer der größten Flamencosänger seiner Zeit. - So ist ein Vergleich des "théâtre de la cruauté" mit dem Flamenco wohl doch nicht so willkürlich, wie es zunächst erscheinen konnte. Aufgrund von Parallelen im Geist und in den Formen bietet der Flamenco bisher ungenutzte Möglichkeiten, als Ausdrucksmittel beim "théâtre de la cruauté" eingesetzt zu werden.

2. Flamenco

2.1. Untersuchung des Wortes "Flamenco"

Über die Herkunft des Wortes "Flamenco" sind die unterschiedlichsten (z. T. recht abenteuerliche) Theorien verfaßt worden. Ricardo Molina [50] stellt einige von ihnen zusammen; so eine Herleitung aus arabisch felag-mengu (wandernder Bauer), felaikum oder felahmen ikum (Landarbeiter) oder felagenkum bzw. flahencon (maurische Gesänge des Alpujarra-Gebirges). Es wurde auch von Rodríguez Marín ernsthaft behauptet, das Wort leite sich vom Flamingo her, an dessen stelzbeinige Gestalt der mit schmalen Hosen und kurzer Weste bekleidete Flamencotänzer erinnere (!)

Fest steht, daß "flamenco" ursprünglich nur den Flamen bezeichnete; erst ab Ende des 18. Jh. versteht man darunter einen spanischen Zigeuner, und die Ausweitung bis zu seiner heutigen Bedeutung fand wiederum noch einige Jahrzehnte später statt. Deshalb ist die Ableitung aus einem arabischen Wort, 350 Jahre nach der Eroberung Granadas, der letzten maurischen Bastion, sicher nicht stichhaltig. Was aber hat der spanische Zigeuner mit Flandern zu tun?

Die einleuchtendste Erklärung ist die aus dem spa-

nischen Argot des 18. Jh., in dem "flamenco" als Adjektiv den Sinn von "prahlerisch, forsch" hatte, mit einem leicht negativen Unterton. Diese Bedeutung geht mit ziemlicher Sicherheit auf die flandrischen Soldaten Karls V zurück, deren selbstgefälliges, arrogantes Auftreten beim spanischen Volk nicht nur angenehm auffiel. So wurde "flamenco" nach und nach von seinem rein regionalen, neutralen Sinn abgelöst; etwa so, wie man heute jemanden als Wandalen oder Hottentotten bezeichnen mag, ohne von den genannten Völkern eine differenzierte Vorstellung zu haben.

Zu dem Zeitpunkt, da man die spanischen Zigeuner mit diesem Namen zu bezeichnen begann, hatte sich die abwertende Nuance jedoch schon verloren, denn als Karl III die jahrhundertelange Verfolgung der Zigeuner aufhob, wurde "flamenco" als Ersatz für das emotionsgeladene "gitano" vorgeschlagen. Sogar eine gewisse Bewunderung für den stolzen, selbstbewußten Zigeuner ist in dem Wort impliziert. Heute noch ist der Ausspruch "Qué flamenco (a) eres" durchaus ein Kompliment, in dem sowohl etwas Pikantes als auch eine Art von Noblesse liegt - der Zusammenhang mit dem Zigeunertum ist hier nur untergeordnet. Häufige Anwendung findet der Begriff im Stierkampf: "Ponerse flamenco" nennt besonders der nicht als Experte einzustufende Zuschauer ein herausfordernd-tollkühnes Auf-

treten des Toreros dem Stier gegenüber.

Daß man im 19. Jh. die Kunst, die als "flamenco" bezeichnet wurde, nach den Zigeunern benannte, hat seinen Grund darin, daß diese Kunstformen bis 1860 ausschließlich von Zigeunern interpretiert wurden und auch die ersten "payos" (Nichtzigeuner), die sie ausübten, ohne Ausnahme von Zigeunern gelernt hatten. Dieser Umstand macht es fast unverständlich (aber aufschlußreich in bezug auf die Stellung des Zigeuners innerhalb Spaniens), daß man immer noch Autoren findet, die den Zigeunern die Kreativität im allgemeinen und die Schöpfung des Flamenco im besonderen absprechen: es handle sich hierbei um eine durchweg andalusische Kunst, die von den Zigeunern nur interpretiert worden sei, wenn auch auf meisterliche Weise.

Da der Begriff "Flamenco" - bezogen auf Gesang, Tanz und Gitarrenspiel - heute nicht einheitlich verwandt wird, ist eine weitere Klärung nötig, um Mißverständnisse zu vermeiden.

2.2. Begriffsklärung: Flamenco = cante gitano-andaluz

Wer erwartet, in Spanien selbst Antwort auf die Frage zu finden, was dieser Flamenco, der immerhin jahrzehntelang "Exportprodukt" des Landes war und zumindest dem Namen nach weithin bekannt ist, was also der Flamenco eigentlich ist, der wird meist enttäuscht. Sogar in seinem Ursprungsgebiet Andalusien ist die Verwirrung erschreckend. Häufig wird unter "Flamenco" eine Art moderner Tanzmusik verstanden, deren Rhythmus mehr oder weniger stark von der sog. "Rumba flamenca" beeinflußt ist, d. h. von einer der jüngsten, oberflächlichsten und fast völlig lateinamerikanischen Tanzformen, die von spanischen Zigeunern aufgegriffen wurde und in den letzten Jahren, vor allem in den Touristenzentren der Küste, leider fast ausschließlich das Repertoire bestimmt.

Einen auch nur schematischen Überblick über Herkunft, Formen oder gar Stilbezeichnungen trifft man außerordentlich selten an: außer bei Zigeunern (nicht etwa bei allen!) am ehesten bei Landbewohnern und seit einigen Jahren in steigendem Maße auch bei Intellektuellen. Ein Blick in die Literatur ist geeignet, die Dinge weiter zu komplizieren: "Flamenco" wird beliebig definiert, wie aus der folgenden Darstellung hervorgeht. Daß es hier übrigens fast ausschließlich um

"cante flamenco" geht, liegt daran, daß es ungleich viel mehr Literatur über den Flamenco-Gesang als über die Tanzformen gibt. Auch tritt in der Entwicklungsgeschichte der Tanz zunächst in den Hintergrund. Deshalb beschränken wir uns bei dem hier unternommenen Definitionsversuch zunächst auf die Erwähnung des cante.

Antonio Machado y Alvarez [51] unterscheidet zwischen dem reinen Zigeunergesang und dem im Vergleich dazu verwässerten "Flamenco", der bereits einer Kommerzialisierung unterworfen ist.

Ein von vielen Autoren benutzter Alternativbegriff ist "cante jondo". "Jondo" ist die andalusische Aussprache von "hondo" und deshalb mit "ernst, tief empfunden" zu übersetzen. Die immer noch durch die Literatur geisternde Erklärung aus dem hebräischen "yom tob" = guter Tag = Feiertag wäre nur aufrechtzuerhalten, wenn man dem Flamenco einen zumindest größtenteils jüdischen Ursprung bescheinigen könnte (was nicht der Fall ist); außerdem ist rein phonetisch die Entwicklung von "yom tob" zu "jondo" unwahrscheinlich.

"Cante jondo" ist für die Gebrüder Caba [52] der ursprüngliche, unverbildete Gesang, der in Andalusien unter maßgeblicher Beteiligung der Zigeuner entstand; "Famenco" wird definiert als "la forma culta, dogmática y como universitaria de lo jondo". [53]

54)

Manuel de Falla versteht unter "cante jondo" den "canto primitivo andaluz", dessen Prototyp die Siguiriya gitana sei; dagegen ist "flamenco" für ihn die Gruppe der leichteren, heiteren andalusischen Volkslieder. Die gleiche Auffassung vertritt auch García Lorca.

Anselmo González Climent sieht im "Flamenco" etwas Oberflächliches, Ästhetizistisches; ein bestimmter cante ist nicht von vornherein jondo oder flamenco, er wird zum einen oder anderen erst durch die Art des Vortrages, denn: "el cante jondo es el cante por la vida. El cante flamenco es el cante por el cante. Todo depende del intérprete-creador: el cantaor." 55) Diese Definition hindert den Autor aber nicht daran, das Buch, dem das obige Zitat entnommen ist, "Flamencología" zu nennen, bestehend aus den beiden Teilen "Toros" und "Flamencología", letztere nochmals eingeteilt in "Cante jondo" und "Estética flamenca". Im gesamten Text verwendet er die anfangs so betont getrennten Begriffe unbekümmert gleichwertig, sodaß auch die (allgemein sehr kompakte, vielschichtige und aufgrund ihres Wortreichtums schwer lesbare) "Flamencología" nur weitere Unklarheiten bringt, weiter verstärkt durch die oft unvermittelt vorkommende Unterscheidung zwischen "cante grande" und "cante chico".

Diese Unterscheidung geht auf José Carlos de la

Luna zurück [56] und bezieht sich einzig und allein auf die von einem vorgetragenen Gesang ausgehende Wirkung. Da diese Wirkung aber bei jedem Zuhörer verschieden ausfallen kann, sind die oben genannten Begriffe zu subjektiv, um sich zu einer allgemein verständlichen Definition zu eignen.

Die bisherigen Ausführungen geben wohl einen Eindruck davon, warum Arcadio Larrea [57] von einem "galimatías indescifrable" sprechen kann. Deshalb soll in dieser Arbeit die nachfolgend aufgeführte Terminologie Ricardo Molinas benutzt werden. Abweichungen davon werden ausdrücklich als solche gekennzeichnet. "Jondo" gilt dabei nicht im Sinne einer definitorischen Bezeichnung für bestimmte Formen, sondern als ein Qualitätsprädikat für besondere Ausdruckskraft und Ernsthaftigkeit.

R. Molina also liefert die sauberste Definition; deshalb sei sein Buch "Mundo y formas del cante flamenco", in Zusammenarbeit mit dem Cantaor Antonio Mairena entstanden, an dieser Stelle als wichtiges Standardwerk empfohlen.

Molina stellt zunächst fest, daß sich der Begriff "Flamenco" nicht mehr nur auf den reinen Zigeunergesang bezieht, sondern sich im Laufe der Jahrzehnte auch auf jenes Gebiet der Folklore Andalusiens erstreckt hat, das erst verhältnismäßig spät die Beur-

beitung und Umformung durch Zigeuner erfuhr. Der cante flamenco ist also in zwei wesentliche Untergruppen einzuteilen: in 'cante gitano und cante andaluz ("agitanado"). Ferner nennt er cantes, die schon nicht mehr zum Flamenco im engeren Sinne gehören, sondern nur von ihm beeinflußt sind; dies sind die "cantes folklóricos aflamencados" aus Andalusien, Galicien, Asturien und Lateinamerika.Diese Gruppe sei nur der Vollständigkeit halber erwähnt, denn in ihr ist der zigeunerische Einfluß sehr schwach,und ihr Herkunftsgebiet liegt größtenteils außerhalb Andalusiens: sie gehört also nicht zum "cante gitano-andaluz."

Einige Schwierigkeiten bereiten die Gesangs- und vor allem Tanzformen, die seit langem von den Zigeunern des Sacromonte in Granada gepflegt werden und nun durch den Touristenboom der letzten Jahre und die damit verbundene Vorliebe für den Pseudoflamenco vom Aussterben bedroht sind. Die Zambra, Cachucha, Mosca waren noch vor ca. 10 Jahren, zu Lebzeiten von "María La Canastera", fester Bestandteil spanischer Zigeunerfolklore, allerdings regional äußerst begrenzt. Diese Tänze, darüber ist man sich heute weitgehend einig, sind in der Zeit entstanden, in der die in Spanien eingewanderten Zigeuner mit den Mauren bzw. Moriscos zusammenlebten und deren Folklore assimilier-

ten. Das Ergebnis war eine Reihe von größtenteils heiteren Tänzen, zumeist von Chorgesang begleitet, sowie von Saiteninstrumenten und vor allem dem Tambourin. Sie bilden eine spezielle Gruppe, die immer nur von einer kleinen Minderheit ausgeführt wurde und deshalb in den Untersuchungen über Flamenco garnicht genannt oder ausdrücklich als nicht zum Flamenco gehörig erwähnt wird.

Der Flamenco, um den es in dieser Arbeit geht, teilt sich also nach R. Molina in zwei Hauptströme, von denen wir zunächst den zigeunerischen untersuchen wollen. Dabei soll nicht der Eindruck erweckt werden, als hätten die Zigeuner diese Musik bei ihrer Einwanderung nach Spanien etwa schon mitgebracht. Zweifelsfrei ist auch der cante gitano auf andalusischem Boden entstanden, da anderenfalls auch die Zigeuner anderer spanischer Provinzen, überhaupt auch anderer Länder, sich in gleicher Weise ausdrücken würden; dies ist aber nicht der Fall. Die Zigeuner fanden bei ihrer Ankunft in Andalusien ein bestimmtes musikalisches Material vor, Ergebnis einer uralten, vielfältigen Überlagerung und Durchdringung verschiedener Kulturen. Vom 8. bis zum 15.Jh. sind im wesentlichen folgende Elemente am Aufbau andalusischer Musikkultur beteiligt:

1) Alt-indische Notensysteme, die auf dem Umweg über Persien durch den Sänger und Dichter Zyriab nach Spanien kamen, wo dieser unter der Herrschaft Abderrahmans II Gesangsschulen unterhielt
2) Maurische Gesänge und Tänze, deren Einfluß bis ins 17.Jh. reichte, vor allem im westlichen Andalusien
3) Jüdische Synagogenlieder, vom 9. bis 15. Jh.
4) Mozarabische Volkskieder, bodenständig andalusisch, zu denen als wichtigste die "jarchyas" und "zamras" (oder "zambras") gehören.

Damit sind aber nur die wichtigsten historisch festzumachenden Einflüsse genannt. Die noch weiter zurückliegenden Wurzeln andalusischer Musik verlieren sich leider buchstäblich in grauer Vorzeit, doch haben sicher alle Volksgruppen, die im seit Alters her gesangs- und tanzfreudigen Andalusien lebten und herrschten, ihre musikalischen Spuren hinterlassen: Phönizier, Griechen, Römer, Westgoten... [58]

R. Molina führt außerdem noch die byzantinische Liturgie an. Er stützt sich dabei auf Manuel de Falla [59], dessen Theorie aber in neuesten musikwissenschaftlichen Untersuchungen als irrig betrachtet wird. [60]

Uberschätzt wurde auch lange Zeit der Einfluß jüdischer Sakralmusik, vor allem des Gebetes "Kol Nidrei",

von dem man sogar einige Flamencoformen direkt abzuleiten versuchte. Dagegen setzen die Gebrüder Caba eine frappierende Alternative: Das "Kol Nidrei", das sich nur bei den sefardischen, also spanischstämmigen Juden und nicht bei den aschkenasischen Ostjuden erhalten hat, sei in Anlehnung an den Ur-Flamenco entstanden, und nicht umgekehrt! [61]

Dieser Ur-Flamenco ist ja nicht etwa nur ein Konglomerat der oben genannten Elemente: seine eigentliche Gestaltung und Ausformung erfuhr er durch die Zigeuner, die in dieser im weitesten Sinne orientalischen Musik etwas wesensverwandtes entdeckten und sich vielleicht dunkel an ihre vor Jahrhunderten verlassene indische Heimat erinnerten. Der indische Anteil ihres eigenen mitgebrachten Musikgutes (das wir voraussetzen, aber nicht mehr rekonstruiern können) war sicher im Laufe der langen Wanderungen durch verschiedene Länder mit anderer Folklore vermischt worden, zumal die Zigeuner in aller Welt als sehr begabt in der Assimilierung von Musik gelten, die sie aber immer auf eine ihnen eigentümliche Art verarbeiten. Weitere Beispiele wären der ungarische Czardas, ein Teil der irischen Volksmusik und deutscher Zigeunerswing. Im Prinzip die gleiche Art von transformierender Aufnahme spielte sich in Andalusien ab. Molina benutzt einen treffenden Ausdruck für diesen langsamen

und schrittweise verlaufenden Schöpfungsakt: die Zigeuner "schmiedeten" den Ur-Flamenco aus den musikalischen "Metallen" Andalusiens. Als besonders fruchtbarer Boden erwies sich ein Teil Westandalusiens, nämlich etwa das Dreieck, das die Städte Ronda, Sevilla (bzw. Triana) und Cádiz bilden. Diese Gegend gilt als Heimat des authentischen Flamenco.

Die Gruppe des Flamenco, die wir heute als cante gitano bezeichnen, entstand in der geschlossenen Gesellschaft der Zigeuner, aus der sie erst nach einer 300jährigen Entwicklung hervortrat: "Las versiones pre-gitanas de estos cantes, si es que las hubo, carecen de pruebas." [62] Außer diesen cantes, die Molina mit dem paradox klingenden Begriff "arte popular de minorías" bezeichnet [63], kannten und interpretierten die Zigeuner aber auch die andalusische Folklore, die stets Gemeingut des ganzen Volkes und weithin bekannt war. Aus ihr wurde schließlich der cante andaluz.

2.3. Von den Anfängen bis zum "café de cante"

Die besondere Entstehungsgeschichte des Flamenco als Musik einer jahrhundertelang verfolgten und sich nach außen abkapselnden Minderheit erklärt, wieso trotz seiner weit zurückreichenden Ursprünge keine reichliche Erwähnung in der Literatur zu erwarten ist, und zwar genau bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. (Im Jahre 1782 erhielten die Zigeuner das Bürgerrecht und damit auch die Möglichkeit, ihr kulturelles Leben ohne Furcht vor weiteren Repressalien ausüben zu können.) So gelegen es sowohl den wissenschaftlichen Erforschern des Flamenco als auch einigen seiner schwärmerisch-romantischen Anhängern käme, sich auf eine jahrhundertelang bezeugte Entwicklung berufen zu können: es bleibt der unbequeme Tatbestand, daß man die Quellenlage nur als spärlich bezeichnen kann. Eine weitere Schwierigkeit bei der Beurteilung dieser literarischen Zeugnisse besteht darin, daß sie zumeist von Autoren stammen, die das von ihnen Geschilderte nicht als Eingeweihte erlebten, sondern als Außenstehende, zufällige Zeugen oder (z.T. ausländische) Gäste von Darbietungen, zu deren Verständnis sie auf ihre Intuition oder die Erklärungen anderer angewiesen waren, deren Zuverlässigkeit wir heute nicht mehr nachprüfen können.

So liegen uns durch Begeisterung oder Ablehnung subjektiv gefärbte Darstellungen vor, im Ausdruck oft unpräzis; wir finden Namen von Gesängen und Tänzen, die noch heute zum Flamenco-Repertoire gehören, neben anderen, die im Aussterben begriffen sind oder an deren Interpretation sich nur noch einige alte Leute erinnern, ohne sie selbst ausführen zu können.

Noch am unproblematischsten sind dabei im Grunde jene rätselhaften Bezeichnungen, mit denen heute niemand mehr etwas verbindet - unproblematisch deshalb, weil der Versuch, sie zu rekonstruieren, von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Vom Flamenco existieren keinerlei Niederschriften in Notenform, sodaß die mündliche Überlieferung die einzig mögliche Quelle ist. Eine Melodie, die nicht mehr gesungen wird und deren Vortrag auch niemand mehr wenigstens aus der Erinnerung beschreiben kann, muß als verlorenes Kulturgut gelten, sodaß jede Hypothese eigentlich nur Kuriositätswert hat und zur Erforschung des Flamenco nichts beizutragen vermag. So lehnt dann auch R. Molina diese Art von Spekulationen rundweg ab: "Qué nos pueden interesar canciones cuya música se perdió para siempre?" 64)

Schwieriger sind die Bezeichnungen auszuwerten, die den Namen von noch heute geläufigen Formen ent-

sprechen. Reicht allein der gleiche Name aus, um auf die Identität der damaligen und der heutigen Form zu schließen? Vergleicht man etwa zwei Aufnahmen vom cante "por soleás", die erste vor einigen Jahrzehnten von der "Niña de los peines" (geb. Ende 19.Jh., gest. 1969, beides in Sevilla) interpretiert, die zweite von "El Chocolate" (ge. 1932 in Jerez, aber seit 1940 in Sevilla ansässig) vor ca. einem Jahr, so weisen diese beiden Aufnahmen erhebliche Unterschiede auf, obwohl beide Interpreten künstlerisch in Triana geformt wurden und die Unterschiede demnach nicht regional zu erklären sind. (Die Stile weichen von einer Region zur anderen manchmal sehr voneinander ab.) Wenn sich aber innerhalb weniger Jahrzehnte eine solche Weiterentwicklung vollzogen hat, (die ältere der beiden Soleás entspricht etwa dem, was man heute "Bulerías por Soleá" nennt, also der Übergangsform zur schnelleren, synkopierten, aber im gleichen Grundrhythmus verlaufenden Bulería): welche Maßstäbe haben wir heute überhaupt, um einen 150 Jahre alten Bericht über eine Flamenco-Veranstaltung auszuwerten? Wer keine unhaltbaren Theorien aufstellen will, wird sich mit recht begrenzten Schlüssen zufriedengeben müssen, z.B. dem, daß eine bestimmte Form dem Namen nach seit 100 Jahren bekannt ist. Erst das Aufkommen der Tonaufzeichnung gab uns die Möglichkeit,

konkrete Vergleiche anzustellen.

Einen indirekten Eindruck von der früheren Interpretationsweise eines cante bilden gewisse Traditionsreihen: der Stil eines Sängers wird von einem jungen Nachfolger aufgenommen und weiterinterpretiert, bis dieser wiederum seine Kunst einem anderen gewissermaßen als Erbe hinterläßt. Auf diese Weise kann man heutige Plattenaufnahmen von Sängern der Gegenwart hören, deren Vorbilder im vorigen Jahrhundert lebten. Ein Beispiel für die Überlieferung eines Stils bildet der Gesang von "El Fillo", einem der ersten in der Literatur erwähnten Cantaores. Er hieß mit bürgerlichem Namen Diego oder Francisco Ortega und stammte aus Puerto Real oder von der Isla de San Fernando; er lebte ca. zwischen 1800 und 1850. Sein Gesangsstil wurde von Tomás "El Nitri" tradiert, der wiederum seinen Nachfolger in Agustín Fernández fand. Das letzte Bindeglied zwischen dem legendären "Fillo" und der heutigen Zeit bildet Juan Talegas, ein erst vor einigen Jahren verstorbener Patriarch des cante, der uns auf diese Weise den bestmöglichen Einblick in die Gesangsweise des 19.Jh. gibt. Daß es sich hierbei nur um einen annähernden Eindruck handeln kann, versteht sich von selbst, da ein wirklich schöpferischer cantaor auch beim Singen "im Stil von..." niemals blind kopiert, sondern zwangsläufig Eigenes einbringt.

Vom 18. - 20. Juni 1969 fand in Madrid eine "Reunión internacional de estudios sobre los orígenes del flamenco" statt, die sich speziell mit der literarischen Belegung des Flamenco befaßte. Der dort gehaltene Vortrag von Elías Terés Sadaba stellt die Zeugnisse des Zeitraums 1750 - 1850 zusammen; seine Ergebnisse sind von anderen Autoren, besonders A. Larrea, aufgegriffen worden. Bei der folgenden Aufstellung stützen wir uns im wesentlichen auf diese Autoren.

Die erste Erwähnung eines Gesanges, den wir heute als Flamenco bezeichnen würden, finden wir bei Cadalso in den "Cartas marruecas", wo er den Polo nennt und ein Fest unter Zigeunern beschreibt (1774).

Der Conde de Noroña bezeugt 1779 in "La Quicaida" folgende Namen: Tirana, Malagueña, Sevillana, Fandango, Jota, Polo ("agitanado"), Seguidillas manchegas, Boleras. Das heißt, daß sich in der Nachbarschaft des "Flamenco" Gesangs- und Tanzformen andalusischer bzw. allgemein spanischer Folklore finden.

1799 wird eine Textsammlung von "Fandangos, polos y tiranas" veröffentlicht, unter dem Pseudonym "Don Preciso" alias Juan Antonio Iza de Zamacola. Von Interesse ist besonders sein Ausdruck "seguidillas tristes", hinter denen wir (im Gegensatz zu den fröhlichen Seguidillas der Mancha) schon die Ansätze der Siguiriya gitana vermuten dürfen.

Bei Juan Ignacio González del Castillo (Ende des 18. Jh.) finden wir in einer Sammlung von Sainetes folgende Lieder und Tänze: Zorongo, Ole, Fandango, Bolero (oder Boleras), Cachirulo, Chandé, Seguidillas boleras, Tonadillas, Tiranas und Playeras. Letztere schienen allgemein bekannt zu sein und werden uns noch weiter beschäftigen.

1807 erwähnt Châteaubriand die Zambra (in Granada) und 1828 ein englischer Reisender, Alexander Seidell, den Fandango und die Cachucha.

Larra nennt 1832 die Caña und die Rondeña.

1835 schrieb der Duque de Rivas "Don Alvaro, o la fuerza del sino". Eine der Figuren, eine Zigeunerin, singt Rondeñas und Corraleras.

Espronceda spricht in "El diablo mundo" (1840) vom Polo; Nicomedes Pastor Díaz im gleichen Jahr in einer Sammlung eigener Gedichte von Cañas und Playeras.

1841 veröffentlicht Tomás Rodríguez Rubí eine Zusammenstellung andalusischer Poesie. Hier tauchen zum ersten Mal die Tonás auf.

George Borrow zitiert 1841 in "The Zincalé" den Text einer Flamencostrophe, die metrisch der heutigen Siguiriya entspricht.

1844 erscheint von Manuel María de Santa Ana "Cuentos y romances andaluces", worin Playeras, Caña, Malagueñas, Rondeña aufgeführt werden.

Alexandre Dumas nennt 1846 in seinen "Impressions de voyage" folgende Bezeichnungen: Jaleo, Fandango, Cachucha, los Toros del Puerto, Ole und Vito.

Serafín Estébanez Calderón "El Solitario" beschreibt in seinen "Escenas andaluzas" 1847 ausführlich ein Fest in Triana, bei dem Rondeña, Malagueña, Caña, Tirana, Polo, Serrana, Tonada, Granadina, Romances (Corridas), Zapateado, Jabera und Petenera dargeboten werden.

Briefe von Henri Regnault aus dem Jahre 1868 erzählen von Seguidillas gitanas, Rondeñas und Polos.

1876 schildert Julián de Zugasti Sáez in "El bandolerismo andaluz" eine Versammlung, bei der u. a. Playeras gesungen werden, auch Soledad und Carcelera. Er benutzt den Ausdruck "cantar a lo flamenco". Als Tänze erwähnt er Zapateado, Malagueña, Vito, letzteren in einer Verwandlung vom heiteren zum ernsten, rituellen Tanz; ferner den Tango.

Eine der wichtigsten Quellen ist der von Antonio Machado y Alvarez 1871 veröffentlichte Artikel "Cantes flamencos". Er nennt als erster die Coplas de jaleo und die Livianas. 1879 schreibt er über dasselbe Thema in der Zeitschrift "Enciclopedia". Hier kommen vor (außer vielen der schon genannten Formen): Serrana, Martinetes, Policaña, Pajarillos, Deblas, Caleseros, Panaderos, Alegrías (Juguetillos). Identifiziert

werden Soleá und Coplas de jaleo sowie Playeras und Seguidillas gitanas, die später in der andalusischen Aussprache "Siguiriyas" genannt wurden und so auch ohne den Zusatz "gitanas" nicht mit der Seguidilla manchega verwechselt werden konnten. "Playera" wird im Vorwort von José María Sbarbi als Deformation von "Plañidera" (Klagelied) erklärt.

Zur Zeit von A. Machado y Alvarez war der Flamenco bereits in eine entscheidende Phase eingetreten: er hatte seit ca. 1860 immer mehr an Öffentlichkeit gewonnwn durch die sogenannten cafés cantantes (oder cafés de cante). Dabei handelte es sich um Lokale, in denen der Flamenco einem größeren Publikum zugänglich gemacht wurde, und zwar Gesang und Tanz, letzterer allerdings in geringerem Maße. Zu jener Zeit war der Tanz hauptsächlich "Beiwerk" und eher als Begleitung der heiteren Gesangsformen (der "cantes festeros) und als Element der Auflockerung gedacht. Die Tendenz zum "baile grande" (Soleá, Siguiriya, Martinete) trat erst im 20. Jh. auf; zur Zeit der cafés de cante wäre das Tanzen der tragischen cantes als Sakrileg empfunden worden. Dabei entzieht es sich aber unseren Nachforschungen, ob evtl. Zigeuner unter sich nicht doch auch diese Formen in Tanz umgesetzt hatten und sie der Öffentlichkeit vorenthielten, so wie sie sich bis in jüngste Zeit weigerten, ihre rituellen Hochzeits-

lieder, die Alboreás, vor Nichtzigeunern vorzutragen. (Dies, so war ihre feste Überzeugung, würde dem Sänger und dem Zuhörer Unglück bringen.)

Die in den cafés de cante interpretierten Formen teilten sich nach ihrer Funktion in "de p'alante" (de por adelante) und "de p'atrás" (de por atrás), d. h. entweder gehörte die gesamte Bühne dem Sänger, der in einem Solovortrag alle Aufmerksamkeit für sich beanspruchte und deshalb ganz vorn saß, oder er zog sich in den Hintergrund zurück, um den Blick auf die Tänzerinnen freizugeben. Tänzer waren seltener, wie umgekehrt beim cante die Männer in der Mehrzahl waren.

Mit dem café cantante beginnt ein echter Professionalismus auf dem Gebiet des Flamenco. Bisher waren die Interpreten des cante gitano entweder (fast immer) Amateure oder wie z.B. "El Fillo", Halbprofis, die ein unstetes Wanderleben zwischen Stadt und Land führten, gelegentlich für Feste wohlhabender Leute unter Vertrag genommen wurden, dann wieder Unterschlupf auf einem Gutshof fanden, wo sie Kost und Logis als Bezahlung ihrer Kunst erhielten. Auf die gleiche Weise wurden sie von Freunden, Verwandten, Bewunderern freigehalten, wenn sie z. B. auf Familienfeiern, bei religiösen Festen und ähnlichen Gelegenheiten auftraten. Ein regelmäßiges Einkommen hatten diese Leute

jedoch nicht, und so waren sie oft von der Willkür der reichen Großgrundbesitzer abhängig, die sich je nach Lust und Laune herabließen, sie für ein Fest zu verpflichten - oder auch nicht. (Wobei längst nicht jeder "señorito" ein wirklicher Flamencokenner war!) Im café cantante wurde den Künstlern zum ersten Mal die Möglichkeit geboten, regelmäßig zu arbeiten, eine feste Gage zu beziehen und somit den bis dahin chronischen Geldnöten und Demütigungen zu entgehen.

Von da an gewann der cante gitano eine große Verbreitung; zusammen mit dem ohnehin schon lange allgemein geläufigen cante andaluz wurde er allmählich auch von Nichtzigeunern gesungen. Diese bemühten sich, wie z. B. Silverio Franconetti, um eine Bearbeitung des rauhen, abrupten Zigeunerstils, den sie für die Ohren des Publikums mildern und harmonisieren und damit eingängiger machen wollten. So verlor der cante gitano mit der Zeit etwas von seiner zunächst bestürzenden Wirkung; dagegen gewann der cante andaluz, in Abwechslung mit dem cante gitano und auch von vielen Zigeunern interpretiert, an Tiefe und Feierlichkeit.

Es trat also ein gewisser Assimilierungsprozeß ein, der aber nicht bis zur Nivellierung ging. Die Mehrzahl der Zigeuner blieb ihren traditionellen cantes verpflichtet, in denen sie oft ein regelrechtes Spezialistentum entwickelten. Universelle Sänger, die alle

Stile beherrschten (wenn auch nicht in der Unbedingtheit und Radikalität wie mancher Zigeuner einen Stil) fand und findet man eher unter Nichtzigeunern. Sie waren es auch, die das große Gebiet des Fandango und seiner regionalen Ausprägungen kultivierten und erweiterten, mit musikalischem Einfühlungsvermögen neue, persönliche Stile schufen und sich besonders auf dem Gebiet der Stimmschulung, der Gesangskunst, hervortaten. Antonio Chacón - don Antonio Chacón, wie er ehrenhalber genannt wurde - galt als "divo del cante flamenco", dessen Kopfstimme sich zwar zur Ausführung des cante gitano nicht eignete, der es aber besonders in der Malagueña zu unübertroffener Meisterschaft brachte. Seine Virtuosität barg jedoch die Gefahr, daß ein oberflächlich urteilendes Publikum diese vom "bel canto" beeinflußte Vortragsart den brüchigen, heiseren Zigeunerstimmen vorzuziehen begann. Der cante gitano unterliegt nicht den Maßstäben der Ästhetik; er ist bestimmt von der emotionalen Ausdruckskraft des Interpreten, die jedoch vor einer größeren Publikumsmenge untergehen oder - schlimmer noch - garnicht erst aufkommen kann, wenn der Sänger befangen oder nicht inspiriert ist.

Chacón, selbst ein sensibler Künstler, konnte die Entwicklung nicht steuern: seine Nachfolger, die in der Qualität weit unter ihm standen, führten den

Flamenco in die Kommerzialisierung und in die Verzerrung, machten ihn letztlich zu dem unklar definierten Mischprodukt, das teilweise heute noch mit diesem Namen bezeichnet wird.

Es wäre jedoch nicht gerecht, den Niedergang des Flamenco etwa Chacón anzulasten, wie dies jahrelang in Unkenntnis der Zusammenhänge geschehen ist. Seit einiger Zeit wird dieser große, schöpferische Sänger, als der er auch von den Zigeunersängern seiner Zeit neidlos anerkannt wurde, wieder verstärkt zum Gegenstand des Interesses, sodaß man von einer Rehabilitation sprechen kann. [65] Auch seine cantes erleben zur Zeit eine ausgesprochene Renaissance, z. B. in der Interpretation von Enrique Morente.

2.4. Zwischen Dekadenz und Rückkehr zu den Quellen

Chacón hatte den Flamenco aus der immerhin noch recht intimen Atmosphäre der meist recht kleinen cafés de cante auf große Theaterbühnen verpflanzt, um den steigenden Zahlen interessierter Zuschauer gerecht zu werden. Doch konnte sich dort der persönliche, konzentrierte Einzelvortrag nicht mehr halten; bald mußten die Künstler Konzessionen an den Geschmack eines immer weniger sachverständigen Publikums machen. Es wurde nach eingängiger Musik verlangt, vor allem nach Orchesterbegleitung. So kamen verflachte Versionen des Fandango auf; Anleihen bei der lateinamerikanischen Folklore waren ebenso üblich wie eine Verarbeitung sentimentaler Lieder, die mit dem Flamenco im eigenlichen Sinn nichts mehr zu tun hatten, trotz der Bezeichnung "cuplé flamenco". Oberflächlichkeit und Vulgarität machten sich breit, während die ernsten, strengen Stile in den engen Kreis ihrer treuen Anhänger zurückgedrängt wurden, in die Zusammenkünfte von Zigeunern, in die kleinen Tavernen, in denen man sie auch vorher schon gehört hatte. Zwar brachte auch der cante gitano nach wie vor große Persönlichkeiten hervor, aber die Gunst der Massen gehörte nicht ihnen: der Publikumsgeschmack war ausgerichtet auf Sänger wie Pepe Tejada "Niño de Marchena", später bekannt als Pepe Marchena. Von letzterem heißt es sogar, er

sei im kleinen Kreis durchaus ein Kenner und guter Interpret authentischen Flamencos gewesen, worüber sich González Climent mit Recht aufregt: "Marchena todo lo plebeyiza, pero ¡hay que escucharlo en intimidad! El colmo." [66]

So stark war der Eindruck vom Niedergang des Flamenco, daß Manuel de Falla und Federico García Lorca bei der Organisation des "Concurso de cante jondo" 1922 der irrigen Meinung waren, die wahren Erhalter des reinen traditionellen cante seien nur unter den Amateuren zu finden. Teilnehmen sollte nur der "Mann aus dem Volke", während ein berufsmäßiger cantaor von vornherein ausgeschlossen war. Dies zeugt von einer fatalen Unkenntnis der Lage: die im Wettbewerb verlangten Stile waren keineswegs bei der Mehrheit der Bevölkerung bekannt, sondern waren nach wie vor Domäne einer kleinen Minderheit, hauptsächlich aus Zigeunern bestehend, deren Lebensinhalt der cante war. Denn trotz der allgemeinen Dekadenz des "Flamenco", (den man in diesem Fall in Anführungsstriche setzen muß) gab es natürlich immer noch ein ausgewähltes Publikum für den echten cante, sodaß auch so kompromißlose Professionelle wie Manuel Torre oder Pastora Pavón "Niña de los Peines" von ihrer Kunst leben konnten.

Die nicht professionellen Sieger des Wettbewerbs

waren allesamt mittelmäßig, mit Ausnahme von Manolo Caracol, der sich ironischerweise später, in seinen langen Jahren als Berufssänger, die schlimmsten künstlerischen Entgleisungen leistete, obwohl er auch immer wieder unter Beweis stellte, daß er ein beeindruckender Interpret des reinen cante gitano sein konnte.

Die sicher dringend notwendige und von daher anzuerkennende Bemühung von Lorca und de Falla, dem Flamenco zu der ihm gebührenden Anerkennung zu verhelfen, war fehlgeschlagen. Der Bürgerkrieg gab dann dieser ursprünglich so tiefgründigen Kunst den letzten Stoß in die Verflachung, von der sie sich erst langsam zu erholen beginnt. Die falsche Oberflächlichkeit, das einseitig heiter-spritzige, kam einem totalitärem Regime nur recht, um das Schlagwort von der "Fröhlichkeit der Armen" zu untermauern. Denn in Andalusien litt das Volk nach wie vor unter Armut, krassen sozialen Gegensätzen, Analphabetentum, Beschäftigungslosigkeit, aber: ein so heiteres Volk konnte offenbar doch nur genügsam und bei aller Bedürftigkeit glücklich sein... Das Zerrbild vom stets singenden, lässig-salonnen, nicht recht ernstzunehmenden Andalusier gewann an Boden, auch im Ausland. Wer konfrontierte dieses Klischee noch mit Lorcas "Andalucía del llanto", mit seiner "pena de los gitanos"? Wer hatte

noch Gelegenheit, die bitteren oder revolutionären Texte zu hören, die bei den Tagelöhnern in den großen Latifundien und bei den Minenarbeitern des Levante entstanden waren? Ein Blick in die Sammlung von Texten, die von den Gebrüdern Caba vor dem Bürgerkrieg veröffentlicht wurden, läßt ahnen, wie sehr das Textrepertoire in den letzten Jahren verarmt ist. Denn auch die nicht zu übersehenden tragischen Aspekte des Flamenco wurden in eine bequeme Kategorie eingeordnet: die des Fatalismus. Man pflegte vorzugsweise die Texte, die eine individuelle Tragik beinhalteten, und erklärte den scheinbaren Mangel an Auflehnung kurzerhand als resignierende, schicksalsergebene Haltung. Zwar war es während mehrerer Jahrzehnte kaum möglich, eine durchgehende Tradition des ursprungsgetreuen Flamenco zu unterdrücken, doch muß man sich fragen, inwieweit diese Tradition wieder - wie es seit einiger Zeit versucht wird - in das allgemeine Bewußtsein zu bringen ist.

Diese hier erwähnten neueren Bemühungen um den Flamenco sollen in einem späteren Kapitel behandelt werden. Hier geht es zunächst um folgende Überlegung: das verbogene Bild vom Flamenco gründet sich auf die unwahre Darstellung seiner Entstehungsregion Andalusien und seiner Schöpfer und Protagonisten, der Zigeuner. Nur wenn es uns gelingt, seine Wurzeln zu erforschen,

werden wir uns eine Vorstellung davon machen können, welchen Stellenwert der Flamenco innerhalb der Folklore hat und wie es überhaupt möglich ist, ihn zur Kunstauffassung Artauds, wie sie sich im "théâtre de la cruauté" ausdrückt, in Beziehung zu setzen.

3. Andalusien

3.1. Cruauté d'être - sentimiento trágico de la vida

Andalusien hat es zum Teil bestärkt, das Vorurteil des Fremden, es sei ein heiteres Land. Es kokettiert mit seiner Freude am Feiern, seiner Lust am Gesang; es demonstriert nicht ständig seine Ernsthaftigkeit wie z.B. die Katalanen. Die Gebrüder Alvarez Quintero (selbst keine Andalusier!) schufen in ihrem volkstümlichen Theater ein Bild dieser Provinz, das heute noch eine gewisse Gültigkeit hat - als Klischee, nicht als Wirklichkeit. Denn bei genauerem Hinsehen ergibt sich ein ganz anderer Eindruck. Der Andalusier hat die Eigenheit, seine Gefühle von Trauer und Verzweiflung, seinen harten Daseinskampf (die Provinz wird manchmal polemisch als "tercer mundo" bezeichnet) hinter der Maske der Nonchalance, der "Lebenskunst" zu verbergen, die nur zu oft mit Frivolität und Faulheit verwechselt wird. Seine Volksmusik ist keineswegs unbeschwert fröhlich; selbst die Landschaft und das Klima haben kaum irgendwo etwas Liebliches: ein staubiges, mühsam bewässertes Land unter einer unbarmherzigen Sonne.

Eine tiefe Melancholie, die Allgegenwart von Angst, Schmerz und Tod, zieht sich ganz besonders durch die

Volkslyrik, die "coplas". Unbekümmerte Lebensbejahung findet man dort nur selten. Vorherrschend ist die ungestillte Sehnsucht, das Fragen ohne Antwort, das Leid, dessen Gegenstand manchmal garnicht recht deutlich wird. Lorcas "pena negra", der dumpfe, namenlose Schmerz, ist ein ebenso andalusischer Begriff wie die immer wieder in den Flamencotexten besungenen "fatigas" oder (caló:) "ducas; duquelas":

> "La pena de Soledad Montoya es la raíz del pueblo andaluz. No es angustia porque con pena se puede sonreír, ni es un dolor que ciega puesto que jamás produce llanto; es un ansia sin objeto, es un amor agudo a nada, con una seguridad de que la muerte (preocupación perenne de Andalucía) está respirando detrás de la puerta." [67]

Diese Art von Schmerz ist jedoch unvereinbar mit dem Fatalismus, den man - wie die Heiterkeit - den Andalusiern immer wieder andichten wollte. Wie häufig es in diesem Gebiet zu Aufständen kam (und zwar seit maurischer Zeit), davon berichten Cansinos, Díaz del Moral, Calero und die Gebrüder Caba.[68] Geheimbünde wie die "Schwarze Hand" hatten hier großen Einfluß, auch der Gedanke einer kommunistischen Lebens- und Wirtschaftsordnung hat eine lange Tradition, vor allem aber der Anarchismus.

Gründe für Aufstände gab es genug: der ungleich verteilte Landbesitz, die Willkür der Grundherren, die Verarmung der Massen. Und doch scheinen zu diesen ökonomisch-sozialen Motiven noch andere hinzugekommen zu sein. Caba und Cansinos führen die meist relativ unerwartet und mit außerordentlicher Heftigkeit ausbrechenden Revolten auf eine geschichtlich bedingte Desillusionierung dieses von so vielen Völkern regierten Landes zurück: "desencanto político". [69] Damit ist die immer wieder zerschlagene Illusion des Andalusiers gemeint, endlich er selbst zu sein; die Verbitterung darüber, sich ständig neuen Herrschern unterwerfen zu müssen.

Besonders die Herrschaft der Katholischen Könige und die Inquisition habe unheilvolle Folgen gehabt: Zwangsbekehrung, Ausweisung, Razzien, Gewissenskonflikte, Weiterleben der verbotenen Kulte im Untergrund, Mißtrauen und Angst. "La fiesta interrumpida es un asunto totalmente andaluz." schreibt Cansinos. [70]

Selbst in späteren Zeiten, als diese konkreten Ereignisse mehr oder weniger aus dem Bewußtsein verschwanden, habe sich in der Mentalität der Andalusier eine geradezu abergläubische Reserve gegenüber der sorglosen Freude erhalten:

"El alma andaluz está llena de miedo ante la

> alegría, y ante el amor, y ante la belleza, y ante la juventud; está temblando en medio de la fiesta, y todos sus gestos aturdidos y locos tienen algo de exorcismo y conjuro, y también de reto." [71]

Sieht man einmal Lorcas Dramen an, so findet sich diese Thematik immer wieder: Die Jugend, die Lebenskraft, die Liebe haben keine Chance. Die Verwirklichung des Lebensglücks wird von den äußeren Umständen zunichte gemacht, zumal die Protagonisten - und das ist das Entscheidende - sich als Komplizen dieser Umstände erweisen und aus tiefem Pessimismus, aus Furcht vor dem Glück, den entscheidenden Schritt nicht wagen. Die einzige Ausnahme, die Adela aus "La casa de Bernarda Alba", muß für ihr Wagnis sterben.

Das Bewußtsein, einem unentrinnbaren Schicksal ausgeliefert zu sein, löst sich von den unmittelbaren politischen und sozialen Anlässen und wird metaphysisch. Es wird zum Ohnmachtsgefühl des denkenden, nach Klarheit suchenden Menschen gegenüber dem nicht zu ergründenden Kosmos:

> "Hay en la pena andaluza un sentimiento metafísico de verse fatalmente engrenado en la máquina del Universo cuyo mecanismo rige una incógnita voluntad quieta y terrible. (...)

> También hay en la pena andaluza una conciencia de pequeñez, una intuición inmediata de la inexorabilidad cósmica y un sentimiento de terror ante lo tremendo." [72]

Es ist das Leiden am Leben selbst, "dolor de vivir (...) sentimiento trágico de la vida." [73] Ist in dieser Haltung gegenüber dem Leben, das trotz allem gelebt wird, nicht dasselbe enthalten, was Artaud "cruauté" nennt?

> "Et quelque aveugle rigueur qu'apportent avec elles toutes ces contingences, la vie ne peut manquer de s'exercer, sinon elle ne serait pas la vie; mais cette rigueur, et cette vie qui passe outre et s'exerce dans la torture et le piétinement de tout, ce sentiment implacable et pur, c'est cela qui est la cruauté." [74]

Die wohl eindrucksvollste Manifestation der Auseinandersetzung mit dem Schicksal ist der Stierkampf, der, obwohl in ganz Spanien vertreten, doch seinen Schwerpunkt in Andalusien hat. "Vencer el toro del destino" - so umschreibt Cansinos [75] die Aufgabe des Toreros. Das ist an dieser Stelle auf das soziale Schicksal bezogen, da bis heute die

Karriere als Torero eine begehrte Möglichkeit für mittellose junge Männer ist, zu Geld und einer angesehenen Position zu gelangen. (Der Aufstieg von "El Cordobés" vom analphabetischen Landarbeiter bis zum Grundbesitzer und Viehzüchter ist ein aktuelles Beispiel.) Doch kann der Stier auch als Verkörperung des Schicksals im allgemeinen angesehen werden: das Schicksal, das vom Menschen immer wieder herausgefordert wird, das er illusorisch besiegt, in einer fast religiösen Zeremonie. "España es el único país donde la muerte es el espectáculo nacional." schrieb Lorca. [76)]

Hinter der scheinbaren heiteren Gelassenheit Andalusiens erscheinen tiefe Dimensionen der metaphysischen Angst, der Zerrissenheit zwischen den Extremen, die sich berühren, aufheben oder gleichwertig werden. Cansinos weist auf den großen Einfluß der gnostischen Kirche im Mittelmeeraum hin; so sei auch der Andalusier von einer gnostischen Grundhaltung (wie sie laut S. Sontag auch die Lebensauffassung Artauds kennzeichnete) bestimmt, die jede Art von Extremen dem lauen Mittelmaß vorziehe: "El pecado ocupará, a veces, el lugar de la santida o se confundirá con ella, y el destino verterá sobre todo una absolución fácil." [77)] Die Bewunderung, die in coplas und volkstümlichen Erzählungen solchen Gestalten wie dem

Rechtsbrecher (Bandit, Schmuggler) und der "mujer caída" entgegengebracht wird, ist in der Tat auffällig, zumal sie meist ein "edles" Motiv haben: verletzte Ehre, ein besonders starkes Gefühl für Gerechtigkeit, die bedingungslose Liebe zu einem Menschen. Und immer sind diese Gestalten in Leidenschaften verstrickt, die sie schicksalhaft binden. Cansinos bringt zur Verdeutlichung eine sehr überzeugende Analyse der Gemälde von Julio Romero de Torres und eine alte Legende aus Sevilla. Die Legende der jungen Jüdin Susana, die aus Liebe zu einem Christen ihren Vater und ihre Brüder an die Inquisition verrät und, von ihrem Geliebten verlassen, in ein Leben des Wahnsinns und der Ausschweifung verfällt. Sterbend äußert sie den Wunsch, unter den Steinen ihrer Straße im "Barrio de Santa Cruz" begraben zu werden, damit ganz Sevilla sie mit Füßen trete...

Ein ähnlicher Geist spricht aus einer sehr beliebten Flamenco-Copla:

"Por tí abandoné a mis niños
mi madre loquita murió
ahora te vas y me dejas
no tienes perdón de Diós."

3.2. Resignation und Aufruhr

Der Andalusier ist ein poetischer Mensch. Ob es Tatsache oder Legende ist, die ersten Gesetzbücher seiner Geschichte seien in Reimen geschrieben worden läßt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen, aber möglich wäre es schon. Der Einfallsreichtum bei der augenblicklichen Schöpfung von Metaphern, die Sensibilität für Lyrik ist erstaunlich, ganz unabhängig von der Schulbildung. So wird auch z.B. das Werk Lorcas bei allen Schichten der Bevölkerung außerordentlich geliebt und verstanden.

Die Konfrontation eines solchen Geistes mit der nur selten poetischen Wirklichkeit ist unvermeidlich und schmerzhaft: "Andalucía, alma delicada de artista y de niño, se duele de la realidad que no es nunca la soñada por su fantasía." [78]

Die Reaktion kann unterschiedlich sein: auf der einen Seite "una mística resignación de tipo ascético (...) o estoico" [79] oder die Privatisierung des umfassenden Weltschmerzes im Liebesleid; auf der anderen Seite der offene, meist sehr emotional bestimmte Aufruhr. Beide Tendenzen spiegeln sich in den Texten des Flamenco wider, wenn auch in ihrer Mehrzahl in der ersten Form. Doch bemerkt Cansinos sehr richtig: "(...) no sólo la bomba cabe en el folklore,

sino que estaba ya dentro de él." [80] So unterschiedlich kann sich eine Auseinandersetzung mit dem übermächtigen Schicksal manifestieren, auf der Suche nach Poesie und Harmonie. Ganz ähnliche Ziele vermutet auch Artaud bei den Menschen:

> "(...) l'état poétique, un état transcendant de la vie, est au fond ce que le public recherche à travers l'amour, le crime, les drogues, la guerre ou l'insurrection." [81]

Es ist denkbar, daß die uralte andalusische Anarchistenbewegung in dieser Mischung aus "politischer Enttäuschung" und lyrischer Irrationalität wurzelt, daß hierin das tiefe Mißtrauen vor menschlicher Hierarchie begründet ist...

Diese komplexe, immer wieder überraschende Mentalität des Andalusiers potenziert sich im Zigeuner. Es war sicher nicht zufällig gerade dieses Volk, das aus andalusischer Folklore den einzigartigen Flamenco schuf: "Se diría que toda la tradición artística de Andalucía estaba aguardando al gitano para ser plenamente comprendida y superada." [82]

Mit seinem Stoizismus, dem anarchischen Individualismus, der schon manche Obrigkeit zur Verzweiflung brachte, und seiner oft hinter Frohsinn verborgenen

Traurigkeit wird der Zigeuner als Quintessenz des Andalusiers angesehen. So sagte Lorca in einem Vortrag zu seinem "Romancero gitano":

> "(...) el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el agua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y [illegible] universal." [83]

Und den für ihn so typisch andalusischen Weltschmerz nennt er in seiner "Romance de la pena negra" dann auch ausdrücklich "pena de los gitanos -

> - pena limpia y siempre sola.
> ¡Oh pena de cauce oculto
> y madrugada remota!"

4. Die Zigeuner

4.1. Herkunft

4.1.1. Probleme der Zigeuner-Geschichtsschreibung

Wohl kaum ein anderes Volk hat seinen - mehr oder weniger gelehrten - Mitbürgern so lange Zeit hindurch solche Rätsel aufgegeben wie die Zigeuner. Jahrhunderte hindurch war man sich nicht einmal ihres Ursprungslandes sicher; man hielt sie für Nubier, Phönizier, Babylonier, Assyrer, Abessinier, Ägypter, Palästinenser, Juden, Guanchen, Mauren, Basken, Tartaren... auch waren Verwechslungen mit anderen nomadisierenden Gruppen häufig.[84)] Wie man sieht, könnte die Vielfalt der vermuteten Herkunftsländer kaum größer sein. Die Klärung wird erschwert durch die Tatsache, daß den Zigeunern ein Geschichtsbewußtsein in unserem Sinne fremd ist, daß es weder in schriftlicher noch in mündlicher Form eine Überlieferung ihrer Wanderungen gibt und daß es ihnen ihr religiöses Weltbild geradezu verbietet, sich mehr als nötig mit bereits verstorbenen Vorfahren und ihrer Lebensgeschichte zu befassen. Vor den Toten hat man Ehrfurcht, aber man spricht möglichst nicht von ihnen, schon garnicht zu einem Fremden. Durch dieses Tabu erklärt es sich

teilweise, daß bestenfalls der frühere Aufenthaltsort der ältesten noch Lebenden einer Gruppe zu erfahren ist - alles andere bleibt im Dunkeln.

Eine weitere Schwierigkeit stellt die Liebe der Zigeuner zu Märchen und Legenden dar, die mit tatsächlichen Ereignissen verwoben werden. Auch neigen sie dazu, Raum- und Zeitangaben nicht in objektiv nachprüfbare Begriffe zu fassen, sondern auf das Leben ihrer Gemeinschaft zu beziehen: so weiß jeder von ihnen, welche Gegend gemeint ist, wenn sich jemand z.B. auf ihr hartes Klima oder ihre besonders unduldsame Polizei bezieht; auch das Jahr der guten Geschäfte beim Pferdehandel sagt jedem Mitglied der Gruppe etwas - der Außenstehende kann jedoch mit solchen Informationen überhaupt nichts anfangen, denn: "La logique du tsigane n'est pas celle du gadjo." 85)

Was ihre Herkunft angeht, haben die Zigeuner häufig die Angaben gemacht, von denen sie sich in ihrer jeweiligen Situation den größten Nutzen versprachen. Besonders Legenden religiösen Inhalts wurden in verschiedenen Variationen verbreitet.

4.1.2. Legenden

An Legenden über die Herkunft der Zigeuner fehlt es nicht. Hier einige Beispiele: [86]

- Sie seien die überlebenden Bewohner des sagenumwobenen Kontinents Atlantis.
- Sie seien die Kinder Adams und einer Frau, die vor der Erschaffung Evas existierte. (Deshalb seien sie ohne Erbsünde und folglich nicht zur Arbeit "verdammt".)
- Sie seien Nachkommen Kains, des Unsteten und Flüchtigen. Kurioserweise werden in Genesis 4, Vers 17-22 unter den Nachfahren des ersten Brudermörders zwei Sippen als die der Musikanten und die der Metallbearbeiter hervorgehoben; beides sind typische Zigeunerberufe.
- Sie seien aus der Verbindung Abrahams mit Sarah hervorgegangen. (Demnach würden die Juden "nur" von dessen Nebenfrau abstammen!)
- Sie seien Nachkommen von Noahs Sohn Cham.
- Sie stammten aus Palästina, wo sie sich als Nagelschmiede an der Kreuzigung Jesu mitschuldig gemacht hätten.
- Sie seien in Ägypten der Heiligen Familie bei ihrer Flucht nicht behilflich gewesen und würden

nun für ihre Hartherzigkeit bestraft.

- Sie seien ursprünglich christlich getaufte Ägypter, aber vom rechten Glauben abgefallen und Moslems geworden.

Die drei zuletzt aufgeführten Legenden sind von den Zigeunern selbst gern erzählt worden, um ihr Umherziehen in Europa zu erklären: diese rastlose Lebensweise sei ihnen als Buße auferlegt worden.

Die Theorie, die von den ältesten Quellen an am häufigsten geäußert wird und sich bis heute hält, ist die der ägyptischen Herkunft.

4.1.3. Der Mythos von Ägypten

Es waren die Zigeuner, die sich zuerst als Ägypter bezeichneten, und vom Land Ägypten leiten sich auch die meisten der bis heute gebräuchlichen Namen ab, die man diesen Fremden gab: Gitano, Gypsy, Gyptenaer usw. Diese Häufung ist so auffällig, daß man ihr nachgehen muß, wenn man auch inzwischen sicher ist, daß Ägypten nicht die Heimat der Zigeuner ist.

Eine aufmerksame Lektüre alter Dokumente bringt dabei einen neuen, überraschenden Gesichtspunkt zutage: in späteren Interpretationen dieser Quellen wurde nämlich häufig übersehen, daß als Heimat der Zigeuner in vielen Fällen "Klein-Ägypten" angegeben wird; besonders von ihren Anführern, die sich z.B. "Herzog von Klein-Ägypten" nannten, und zwar gleichermaßen in allen Sprachen und Ländern Westeuropas, in denen ihr Auftreten ausführlich bezeugt ist.

Diese nicht zu übersehende Übereinstimmung hat zwei mögliche Erklärungen, die letztlich zum gleichen Resultat führen:

- im volkstümlichen Sprachgebrauch Westeuropas im 15. Jh. wurde mit "Klein-Ägypten" die Gegend um Syrien, Griechenland und Zypern bezeichnet, wobei man in bezug auf die Ausdehnug nicht kleinlich war.

Und aus dieser Richtung kamen ja tatsächlich die ersten Zigeunertrupps.

- Aus dem 15. Jh. wird in Modon (Peloponnes) die Existenz einer (später aufgelösten) Zigeunerkolonie bezeugt, die am Fuße des Berges Gype lag; die ganze Gegend soll damals unter dem Namen "Klein-Ägypten" bekannt gewesen sein. [87]

Man darf hier sicher nicht die Ortsbezeichnungen in jahrhundertealten Texten ohne weiteres mit Hilfe moderner Landkarten zu interpretieren versuchen: der Sprachgebrauch des Mittelalters ist in dieser Hinsicht wohl vager und beruht auf anderen Vorstellungen von Grenzen, Entfernung und Lokalisierung von Ländern, sei es Ägypten oder "Klein-Ägypten". [88]

Selbst die zahlreichen Zigeuner, die noch heute Ägypten als ihr Herkunftsland angeben, machen sich kaum Gedanken um die genaue Lage dieses Landes; denn: "(...) c'est plutôt une expression mythique, synonyme de 'berceau des ancêtres." [89] Was schließlich könnte dem aristokratischen Bewußtsein des Zigeuners und seiner Freude am Märchenhaft-Geheimnisvollen mehr entsprechen als die Abstammung vom Geschlecht der Pharaonen?

4.1.4. Die Antwort der Linguisten: Indien

Erst vom 18. Jh. an wurde das Rätsel um das Ursprungsland der Zigeuner schrittweise gelöst, und zwar aufgrund ihrer Sprache, die man bis dahin nicht einordnen konnte oder für eine künstlich fabrizierte Geheimsprache wie das Rotwelsche hielt.

Den Anstoß gab ein ungarischer Student an der Universität Leyden, der Parallelen zwischen der Sprache einiger indischer Kommilitonen und der der Zigeuner in seinem Heimatdorf entdeckte. Intensive Forschungen zahlreicher Linguisten [90] führten zu der Gewißheit, daß die Zigeunersprache, das Romani (als einheitliche Sprache allerdings eine Arbeitshypothese, da sich in jedem Gastland der Zigeuner eine charakteristische Variante ausbildete) dem Sanskrit verwandt ist und damit für alle Zigeuner, so verstreut sie auch leben mögen, ein gemeinsamer Ursprung nachzuweisen ist: Indien.Dieses Land hatten, wie es die "Crónica de Forlí" 1422 bezeugt [91], einige der durchziehenden Zigeuner als ihre Heimat bezeichnet, was aber später offenbar zugunsten des sagenhaften Ägypten in Vergessenheit geriet. Die Behauptung des indischen Linguisten und Zigeunerforschers W. R. Rishi [92], Zigeuner seien sich im allgemeinen ihrer Herkunft bewußt, ist wohl patriotisch

und romantisch gefärbt und mit Mißtrauen aufzunehmen. Denn Rishi stützt sich in erster Linie auf Teilnehmer an einem internationalen Zigeunerkongreß und Bewohner einer staatlich geförderten jugoslawischen Zigeunerkolonie, in der bewußt die Kultur und Tradition dieses Volkes gepflegt wird. Er scheint zu übersehen, daß seine Gesprächspartner durchweg einen höheren Informations- und Bewußtseinsstand hatten als ein beliebiger anderer Zigeuner. In Spanien z.B. sind Zigeuner nur sehr schwer davon zu überzeugen, daß sie aus Indien stammen; ähnliches scheint auch auf deutsche Zigeuner zuzutreffen. -

Nähere Angaben darüber, wann die Zigeuner aus Indien auswanderten, sowie über ihr genaues Herkunftsgebiet, können nur unter Vorbehalten gemacht werden. Auch eine sorgfältige Untersuchung der Vielzahl indischer Sprachen unter Berücksichtigung der Sprachentwicklung kann die Jahrhunderte nicht überbrücken, die zwischen der Auswanderung der Zigeuner und der Entdeckung ihrer Herkunft vergangen sind. Die Tatsache, daß das Romani bestimmte Entwicklungen der indischen Sprachen nicht mitgemacht hat, läßt nur ungefähre Schlüsse zu, wann spätestens die Auswanderung begonnen hat: nach ziemlich übereinstimmender Meinung der Zigeunerforscher um das 9./10. Jh.

n. Chr., möglicherweise aber auch schon viel früher. Auch ist der indische Anteil in den verschiedenen Varianten der Zigeunersprache keineswegs einheitlich, sodaß man sich fragen muß, ob die Zigeuner wirklich in ihrer Gesamtheit aus dem Panjab-Gebiet ausgewandert sind. Mohan Singh [93] erwähnt die seit jeher fluktuierende Lebensweise als ein Charakteristikum des Panjab; dort seien aufgrund von zahlreichen Kriegen ständig nomadisierende Volksgruppen mit umherziehenden Soldaten angereichert worden. Es wäre aber auch möglich, daß die Vorfahren der heutigen Zigeuner aus verschiedenen Provinzen stammen.

Daß sie schon vor ihrem Auszug Nomaden waren, ist jedenfalls kaum anzuzweifeln, da die Zigeuner zur drawidischen Urbevölkerung Indiens gehörten, die bei der Eroberung des Landes durch die Arier entweder völlig unterworfen oder ans untere Ende der sozialen Stufenleiter (bedingt durch das Kastensystem) abgedrängt wurde. So wurden sie unter anderem gezwungen, die verachtete nichtseßhafte Lebensweise anzunehmen; sprachlich jedoch paßten sie sich den Eroberern an: das Romani gehört zu den indo-arischen Sprachen.

Naheliegend ist die Frage, ob es im heutigen Indien noch Volksgruppen gibt, die mit den Zigeunern zu vergleichen sind. Eine 1912/13 veröffentlichte Studie [94] über "The Criminal and Wandering Tribes

of India" schildert Lebensweise, Sprache, Aussehen, Berufe und soziale Stellung einiger Gruppen, die oft bis ins Detail den Zigeunern erstaunlich ähneln. (Die Bezeichnung "Criminal Tribes" spricht für sich; sie trifft zwar nur auf eine Minderheit der erforschten Stämme zu, deren Übeltaten aber jede Kriminalstatistik in den Schatten stellen.)

Besonders wichtig für die Zigeunerforschung sind die großen Unterschiede im Typus von einem Stamm zum anderen, ja sogar innerhalb von Untergruppen; so heißt es: "Bhangis are of all hues and shades, from the fair Spanish types to a negroid blackness." [95] Wenn man ferner erfährt, daß alle untersuchten Stämme die niedrigste Stufe im Kastensystem einnehmen - richtiger gesagt, daß sie nicht einmal der untersten Kaste angehören, sondern Parias, d.h. Kastenlose sind, so beantwortet dies auch schon indirekt die Frage, als was die "Ur-Zigeuner" vor ca. einem Jahrtausend ausgewandert sind: als Rasse? als Kaste? Nur die zweite Möglichkeit ist plausibel; vor allem, wenn man all die Berufe, die sowohl von den heutigen "indischen Zigeunern" ausgeübt werden (abgesehen von den ausgesprochen verbrecherischen Tätigkeiten und dem einen oder anderen nur auf eine kleine Gruppe beschränkten Handwerk) als auch von Zigeunern in aller Welt und zu allen Zeiten - wenn man also diese Berufe in den Gesetzen

des Manu wiederfindet als Berufe, die unrein sind bzw. denjenigen unrein und zum Ausgestoßenen machen, der sie ausübt.

So fordert Manu die Brahmanen auf, folgende Personen zu meiden:

> "saltimbanquís (...) jugadores (...) echadores de buenaventura, los quirománticos (...) un hombre que amaestre elefántes, toros (...) un astrólogo profesional (...) El juego (literalmente, los dados), el canto, la danza, la música instrumental y los viajes inútiles' (sic) son cinco de los diez vicios más aborrecibles. 'Traficando con caballos, vacas, coches, las familias caen en el envicelimiento. (...) Un brahmán no debe aceptar alimento de un herrero, de un orfebre.'" 96)

Eien besondere Hervorhebung verdient die Tatsache, daß die am meisten verbreiteten Berufe der Zigeuner in aller Welt der des Schmiedes (bzw. allgemein des Metallverarbeiteres, wie auch z. B. Kesselflicker oder Verzinner) und der des Sängers und Musikanten sind. Diese Berufe, so beziehungslos sie erscheinen mögen, stehen doch in einer engen Verbindung. Seit undenklichen Zeiten wird der Metallbearbeiter mit einer Aura des Mythischen versehen. 97) Die Ambivalenz, die dem Metall, vor allem dem Eisen, innewohnt

- es kann zu Ackergeräten verarbeitet werden, aber auch zu todbringenden Waffen - hat sich auf den Schmied übertragen. Er wird zu einer Art Demiurg, welcher dem Schoß der Erde ihre "Leibesfrucht" entreißt: das Erz, das er dann nach seinem Willen formt. So galt der Schmied in den verschiedensten Kulturen als ein Verbündeter der überirdischen Mächte und demzufolge entweder als heilig oder unrein.

Da er auf der Suche nach dem Erz und nach Kunden für seine Arbeit häufig ein nomadisierendes Leben führte (oder zumindest nur halbseßhaft war), hatte er gleichzeitig die Aufgabe, Legenden, Berufsriten, Mythen, epische Poesie und Gesang zu verbreiten:

> "Les rapports entre chamans, héros et forgerons sont attestés dans la poésie épique central-asiatique (...) Certains aspects de cette sympathie entre le métier de forgeron et la poésie sont encore perceptibles de nos jours dans le Proche-Orient et l'Europe orientale, où les forgerons et les chaudronniers tsiganes sont généralement des généalogistes, des bardes et des chanteurs." 98)

Tatsächlich haben Zigeuner in mehreren Ländern zur Erhaltung von Liedgut beigetragen, das ohne sie verlorengegangen wäre; wie im Fall des mittelalterlichen spanischen Romancero.

4.2. Namen der Zigeuner und ihrer wichtigsten Untergruppen

Daß ein so auffälliges Volk ungeklärten Ursprungs, wie es die Zigeuner bei ihrer Ankunft in Europa waren, mit den unterschiedlichsten Namen versehen wurde, liegt auf der Hand. Die meisten Namen, die ihnen ihre Gastvölker gaben, sind geographische Bezeichnungen und entsprechen dem jeweils vermuteten Herkunftsland. Einige von ihnen sind bereits im Kapitel "Probleme der Zigeuner-Geschichtsschreibung" erwähnt worden. Durchgesetzt haben sich vor allem die "Ägypter" und ihre Ableitungen; außerdem findet man im Französischen "bohémiens", entsprechend katalanisch "boumians" und aragonesisch "bohemianos": die Zigeuner führten bei ihrem Einzug in Frankreich Geleitschreiben Sigismunds von Böhmen mit sich.

Die zweite Bezeichnung, die in verschiedenen Varianten den Zigeunern besonders häufig gegeben wurde, leitet sich vom griechischen "atsinganos/atsincanos" her, der volkstümlichen Aussprache von "athincanoi". Aus diesem Wort wurde in Deutschland "Zigeuner", in Frankreich "Tsigane", in Polen "Cygan", in der Türkei "Chinghiane" usw. Die Athincanoi waren eine Sekte gnostisch-manichäischer Häretiker, die den Status von Unberührbaren hatten und von denen im 8. Jh. zum

ersten Mal die Rede ist. Wann genau und warum ihr Name auf die Zigeuner übertragen wurde, ist noch nicht erforscht, was zu einigen Unsicherheiten bei der Rekonstruktion ihrer Wanderwege führt, denn: wann ist mit dem Wort "Atsincanos" in den Quellen noch die häretische Sekte gemeint und wann schon das Zigeunervolk? Irgendwann hat dann offenbar eine Ähnlichkeit in der Lebensweise oder im sozialen Status zu einer Identifikation geführt.

Eine andere Erklärung bietet Leo Wiener an [99], der den Ursprung des Namens in einer vielen orientalischen Sprachen gemeinsamen Wortwurzel sieht, die sich auf die Metallverarbeitung und die dazu nötigen Geräte bezieht, also durchaus mit den Schmiedezigeunern in Verbindung gebracht werden könnte.

Die Namen, die den Zigeunern in orientalischen Ländern gegeben wurden, beziehen sich größtenteils auf ihre vermuteten Herkunftsgebiete; interessanterweise geht es fast immer um indische Regionen, d. h. das Wissen um den wahren Ursprung der Zigeuner scheint erst in Europa verlorengegangen zu sein.

Die Zigeuner selbst bezeichnen sich mit zwei Namen, die eindeutig indisch sind: "Rom" und "Manusch". Beide haben die Bedeutung "Mensch". Varianten von "Rom" sind "Dom" (Persien, Syrien), "Dum" (Syrien) und "Lom". Den Namen "Dom" finden wir auch bei einem

der heutigen indischen "Zigeunerstämme", der sich so sehr durch die Ausübung von Musik auszeichnet, daß sein Name schon ein Synonym von "Musiker" ist. [100)]

"Rom" ist im heutigen Europa die Bezeichnung für eine der drei großen Gruppen, in die die Zigeuner eingeteilt werden. Die Untergruppen der Rom sind nach ihren ursprünglichen Berufen benannt (von denen der technische"Fortschritt" mittlerweile fast alle verdrängt hat): Kalderaša (Kesselflicker), Lovara (Pferdehändler), Curara (Siebmacher) und Boyaša-Ursaja (Vorführer dressierter Tiere, z. B. Bären).

Die zweite große Gruppe bilden die Manuš oder Sinte (vom Lande "Sind"). Ihre Untergruppen sind die Valštiké Manuš (Frankreich), Gatškené Manuš (Deutschland) Prajštiké Manuš (Preußen, d. h. Norddeutschland) und Piemontesi.

Die dritte Gruppe ist schließlich die der "Gitanos", eingeteilt in "Catalanes" und "Andaluces".

Die große Verbreitung der Zigeuner und das lange Isoliertsein vieler Gruppen hat mit der Zeit zur Ausprägung ganz unterschiedlicher Typen geführt, die wieder daran erinnern, daß dieses Volk eben nicht identisch mit einer Rasse ist, sondern als ein Konglomerat verschiedener ethnischer Gruppen aus seiner Heimat auswanderte. Hierzu liefert Botey [101)] einen interessanten Beitrag: er sieht eine Rasse nicht als

etwas ursprünglich Gegebenes an, sondern als Ergebnis einer willkürlich getroffenen oder von äußeren Gegebenheiten aufgezwungenen Auswahl, wie z. B. auch die streng endogamen indischen Kasten schließlich auch äußerlich starke Verschiedenheiten aufzuweisen begannen, denn:

> "La race (...) ne se définit pas en fonction du passé; c'est une projection vers l'avenir. (...) Car une race s'obtient tout simplement à partir d'une combinaison héréditaire en milieu fermé."

Dementsprechend wäre es also fast gerechtfertigt, die heutigen so verschiedenen Zigeunergruppen als mit der Zeit entstandene Rassen zu verstehen, aber darüber könnte letztlich nur ein Ethnologe entscheiden.

Eine gewisse Sonderstellung weisen viele Autoren den "Gitanos" zu, ohne allzu genau zu präzisieren, weshalb. Allein die Tatsache, daß sie sich einem "Rom" oder "Manuš" nur weitläufig verwandt fühlen, ihm sogar mit Mißtrauen oder Ablehnung begegnen [102], ist noch nicht unbedingt ein Beweis für ihre fundamentale ethnisch-kulturelle Eigenständigkeit. Immerhin sind sie seit fast zwei Jahrhunderten seßhaft (der Anteil der Nomadenzigeuner beträgt schätzungsweise

nur noch 4%) und somit von einer ganz anderen Lebensweise geprägt als ihre nomadisierenden oder halbseßhaften Verwandten. Schon Borrow [103] weist auf die tiefgreifenden Veränderungen hin, die ihr Seßhaftwerden für ihre Kultur mit sich brachte. Es dürfte außerordentlich schwierig sein, von heute aus zu entscheiden, ob die festgestellten Unterschiede zwischen "Gitanos" einerseits und "Rom/Manuš" andererseits geschichtlich gewachsen oder durch eine ursprüngliche Verschiedenheit bedingt sind. Liégeois stimmt für die zweite Möglichkeit:

> "Il est raisonnable d'affirmer que, pendant un long parcours dans l'espace et dans le temps, les gitans ont suivi une voie qui leur est propre. Cette voie reste à définir, aussi bien dans l'espace que dans le temps." [104]

Das heißt, daß man, wie in fast allen Fragen der Zigeunerforschung, wieder mit den wenig befriedigenden Vokabeln "könnte" - "möglicherweise" - "annähernd" wird operieren müssen.

4.3. Die Wanderwege von Indien nach Europa

Die Aufsplitterung der Zigeuner in kleine Untergruppen, ihr unregelmäßiges, schubweises Einwandern und vor allem ihre zahlreichen und oft mehrdeutigen Namen sind Faktoren, die es der Forschung schwermachen, Zeit und Richtung der Wanderungen eindeutig zu belegen. Oft ist es nicht mehr zu entscheiden, ob eine in einem Text erwähnte Volksgruppe als Zigeuner einzustufen ist oder nicht, da Namen und Lebensweise keine eindeutigen Schlüsse zulassen. Nur so ist es möglich, daß z. B. Bataillard [105] und in seinem Gefolge de Ville [106] behaupten konnten, die Zigeuner befänden sich seit der Bronzezeit in Europa!

Drei Auswahlkriterien erlauben immerhin, eine Gruppe mit einigermaßener Sicherheit als Zigeuner zu identifizieren [107], nämlich nomadisierende Lebensweise (die aber unter bestimmten Bedingungen aufgegeben werden kann), die Vorliebe für bestimmte Berufe und vor allem das Romani als Muttersprache (Zigeuner sind meist mindestens zweisprachig) - doch auch die Sprache ist, wie bei den rumänischen Rudari, von einigen Stämmen abgelegt worden. In der Zeit, die uns interessiert, waren aber diese drei Kriterien noch voll gültig, sodaß wir einen annähernden Ein-

druck von den Routen haben, welche die Zigeuner von Indien aus nahmen.

Linguistische Untersuchungen erlauben Rückschlüsse auf die Dauer der Zeit, welche die Zigeuner in verschiedenen Ländern verbracht haben. So haben sie sich verhältnismäßig lange in Persien aufgehalten, wie eine große Anzahl persischer Lehnwörter im Romani beweist; das gleiche gilt für Griechenland. In Persien teilten sie sich in zwei linguistisch verschiedene Gruppen, die wiederum unterschiedliche Wege einschlugen. [108)]

Die Daten ihres ersten bezeugten Auftretens in europäischen Ländern sind folgende, wobei einige als nicht sicher gelten und daher mit einem Fragezeichen versehen sind:

1300 oder 1390	Böhmen
1322 ?	Kreta
1346	Korfu
1348	Serbien
1378	Peloponnes; Zagreb
1414	Basel
1417	Siebenbürgen; Mähren
1418	Sachsen
1419	Sisteron
1420 ?	Dänemark

1422	Rom; Bologna
1427	Paris
1430 oder 1440	Wales
1447	Barcelona
1500	Rußland
1505	Schottland
1509	Polen
1515	Schweden [109)]

Umstritten ist bis heute, ob von Armenien aus ein größerer Trupp von Zigeunern über Syrien und Ägypten durch Nordafrika zog und über die Straße von Gibraltar nach Spanien einwanderte, unabhängig von den 1447 von Frankreich her Eingereisten. Diese Frage, die natürlich für die Geschichte der Gitanos von Bedeutung ist, wartet noch auf ihre endgültige Beantwortung. Für einen vorherigen Aufenthalt eines Teiles der spanischen Zigeuner spricht eine recht große Anzahl von arabischen Vokabeln in ihrer Srache, dem Caló, sowie das Vorhandensein von Zigeunern in Nordafrika, deren Geschichte jedoch praktisch unbekannt und nicht in Dokumenten aus ihrer möglichen Einwanderungszeit aufzufinden ist.

J. Bairacli-Levy unterscheidet deutlich zwei verschiedene Gruppen, die sie in Algerien traf : seßhafte "Zugereiste", hauptsächlich aus Spanien, und ein-

geborene Nomaden. [110] Borrow schildert die Lebensweise eines Stammes von nordafrikanischen Halbnomaden, in denen er aus Spanien zurückgewanderte Zigeuner vermutet, ohne sich jedoch festzulegen. [111]

Überhaupt ist das Problem der nordafrikanischen Zigeuner bisher in recht geringem Umfang behandelt worden. Ein Artikel von A. Van Gennep [112] bestätigt zwar das Vorhandensein von Zigeunern in Algerien, ihre Bedeutung für das Schmiedehandwerk und die Verbreitung bestimmter Gerätschaften, sowie die kulturelle Einheit von Nordafrika und Südspanien, bringt aber in der Frage nach den Wanderwegen der Gitanos kein Weiterkommen.

Clébert geht sogar so weit, den beiden Zigeunergruppen innerhalb Spaniens verschiedene Namen zu geben; als "cíngaros europeos" bezeichnet er die über Barcelona Eingewanderten, zum Unterschied von den südspanischen "gitanos". [113] Nun ist zwar auffällig, daß die spanischen Zigeuner von sich aus recht strikte Abgrenzungen ziehen: "andaluces" und "catalanes" erkennen sich mit großer Sicherheit und haben zwar gute Kontakte miteinander, verbinden sich aber nicht durch Heirat. [114] Sehen sie sich etwa als zwei Stämme unterschiedlicher Herkunft an? Leider kann auch Clébert keine Daten angeben, nur die romantische "Erklärung":

"Recordamos que los gitanos del Norte llegaron a Barcelona en 1447. (...) La llegada de los gitanos del Sur tuvo que efectuarse antes. (...) las gitanerías de Andalucía (Granada, Cádiz, Sevilla) han existido en 'todo tiempo'." [115]

Es gibt aber durchaus Tatsachen, die trotz des Fehlens jeglicher Dokumentation einen Zug von Zigeunern durch Nordafrika wahrscheinlich machen. Zunächst natürlich die schon erwähnten arabischen Lehnwörter, dann aber ganz einfach die große Mobilität und Verbreitung der Zigeuner, die von Indien bis Spanien und Finnland in praktisch allen europäischen Ländern anzutreffen waren und sind; von späteren Zügen der Zigeuner in die Neue Welt einmal ganz zu schweigen. Welchen Grund sollten sie gehabt haben, gerade Nordafrika zu meiden? Und einmal in Marokko angekommen, sahen sie die Meerenge von Gibraltar sicher nicht als unüberwindlich an - sie haben auch den Ärmelkanal überschritten und lebten auf Inseln wie Kreta und Korfu.

Schließlich kann man nicht erwarten, jedes Auftreten eines Volkes in einem Dokument belegt zu finden. Die oben aufgeführte Liste über das Erscheinen von Zigeunern in europäischen Ländern enthält Lücken und Unsicherheiten, was Arnold so erklärt:

"Bei der Erörterung der Frage, wann die Zigeuner zuerst nach Mitteleuropa gelangt seien, ist von der Überlegung auszugehen, daß der Durchzug kleinerer Zigeunergruppen durch das flache Land bei der damaligen geringen polizeilichen Überwachung kaum bemerkt und daher auch nicht aktenkundig gemacht wurde. Erst als große Horden vor den Toren der Städte erschienen, wurden sie zum Objekt allgemeinen Interesses und auch in den Chroniken und so weiter erwähnt." 116)

So ist es möglich, sogar wahrscheinlich, daß die allgemein anerkannte arabische Komponente des Flamenco nicht nur Bestandteil des andalusischen "Kulturbodens" war, sondern auch noch zusätzlich von aus Nordafrika einwandernden Zigeunern mitgebracht wurde; so wie sie nach langem Aufenthalt in Persien den zuvor von Zyriab ausgeübten Einfluß auf die andalusische Musikkultur verstärkt und "aufgefrischt" haben werden.

4.4. Rom und Gadschó: Konflikte und kein Ende?

Gadschó (bzw. gadjó, gachó etc.; entsprechend der Orthographie des jeweiligen Gastlandes) nennt der Zigeuner jeden, der nicht zu seinem Volk gehört. Der Gadschó, das ist der Seßhafte, der Bauer, der "Andere". Mit ihm hat der Zigeuner zwangsläufig zu tun - jedoch ist ein gutes Einvernehmen beider Gruppen in den fast 1000 Jahren des Kontaktes nur äußerst selten zu verzeichnen gewesen. Zu groß waren die Gegensätze, zu provokant die Fremden in ihrem Anderssein, zumindest in Europa. Denn aus Asien, dem Vorderen Orient und Nordafrika ist uns nichts Nachteiliges über das Verhältnis der Zigeuner zur einheimischen Bevölkerung bekannt. Eine Ähnlichkeit der Lebens- und Denkweise mußte dort in einem Maße vorhanden sein, das größere Konflikte nicht aufkommen ließ.

In Europa erregten sie zunächst staunende Neugier, dann Mitleid wegen ihres vermeintlichen Schicksals als Büßer und Pilger. Die daraus resultierende gute Behandlung hielt jedoch nicht lange an, denn bald stießen die Zigeuner wegen ihres eigenwilligen Verhältnisses zum Besitz und wegen ihres Unwillens, sich an die Lebensweise ihrer Gastländer anzupassen, auf scharfe Ablehnung. Sie wurden lästig, störend. Hatten sie auf ihren Wanderungen im Gefolge z. B. der

Mongolen und Tataren noch bestimmteTätigkeiten ausgeübt, etwa als Waffenschmiede, Spielleute, Kundschafter, Pferdeknechte, Marketenderinnen und gelegentlich Prostituierte, hatten sie auch in Europa noch in einigen Heeren, wie bei Tilly und Wallenstein, mitgekämpft, so kam doch der Zeitpunkt, da man sie weder als Soldaten noch in ihren vielfältigen (nicht immer "sauberen") kriegsbedingten Tätigkeiten mehr brauchen konnte - jedenfalls nicht mehr in größerer Anzahl, denn als Einzelne oder in kleinen Gruppen sind sie weiterhin in den Armeen anzutreffen. Wolf in der Maur bemerkt lakonisch,

> "daß ihre vollkommene Ächtung just zu dem Zeitpunkt erfolgte, da die Neuzeit mit Vehemenz angebrochen war. Denn mit der Erfindung des Schießpulvers und der Feuerwaffen verloren sie rasch ihre Bedeutung als geübte Waffenschmiede und 'Rüstungsarbeiter.' Man benötigte sie nicht mehr." 117)

Ohne eigentlichen Beruf umherziehende Leute aber waren verdächtig im von Kriegen und Nachkriegselend, von Hunger und Pest verwüsteten Europa. Man begann sie unter die "gefährlichen Klassen" einzureihen, stellte sie auf eine Stufe mit denen, für die in der Gesellschaft kein Platz war; es bildete sich eine Art

Subkultur, von der z. B. François Villon ausführlich Zeugnis ablegte. So wurden in Frankreich die Zigeuner in einem Atemzug mit der "Gilde der Gauner" genannt, und es gab tatsächlich viele Berührungspunkte. Wie weit aber die den Zigeunern in steigendem Maße zugeschriebenen Verbrechen tatsächlich von ihnen begangen wurden und wie weit von anderen vagabundierenden Gruppen, ist nicht mehr festzustellen. Die Bevölkerung verwechselte, wie schon weiter oben erwähnt, die verschiedenen Gruppen von nicht Seßhaften. Außerdem darf nicht vergessen werden, daß es sich bei evtl. zu einer nichtzigeunerischen Gaunerbande stoßenden einzelnen Zigeunern um Individuen handelte, die von ihrem Stamm wegen schwerster Verstöße gegen das interne Gesetz ausgestoßen worden waren und daher eine äußerst negative Auslese darstellten. Ein solcher Ausschluß vom Stammesverband ist für einen Zigeuner schlimmer als der Tod - in diesem Fall hat er also nichts mehr zu verlieren, und man kann sich denken, wie sein Verhalten innerhalb einer Gruppe von Rechtsbrechern aussehen wird. Daß aber derartige zweifache Außenseiter von der öffentlichen Meinung verallgemeinernd als Repräsentanten ihres Volkes angesehen wurden, hat sicher mit dazu beigetragen, daß man den Zigeunern bald "alles" zutraute und ihnen auch vieles zu Unrecht in die Schuhe

schob.

Der Grund für die jahrhundertelange Diskriminierung und Verfolgung lag jedoch nicht allein in den von den Zigeunern tatsächlich und vermeintlich begangenen Gesetzesübertretungen. Gestohlen wurde schließlich auch von Nichtzigeunern. Mindestens ebensoschwer wog die Mißachtung religiöser Gebote und das hartnäckige Festhalten an ihren merkwürdigen Sitten. Zwar sind Zigeuner in allen von ihnen durchwanderten Ländern stets den Weg des geringsten Widerstandes gegangen, was die Religion betrifft: sie paßten sich zumindest äußerlich an, ließen sich taufen oder beschneiden und versuchten nicht etwa, eine eigene Religion zu erhalten oder gar missionarisch zu verbreiten. Indessen fiel bald auf, daß ihre Bekehrung zum jeweils rechten Glauben arg oberflächlich blieb, daß sie unter sich zweifelhafte Riten betrieben und mit christlichen Glaubensäußerungen wie Fasten,Beichten und Gottesdienstbesuch nichts anzufangen wußten.Ihre große Kenntnis von Naturheilmitteln, die Anwendung von Beschwörungen zu Heilzwecken, das Handlesen, Kartenaufschlagen und Wahrsagen und manche völlig harmlose Jahrmarktstricks gaben dem Aberglauben reichliche Nahrung. So galten sie schnell als Zauberer, Hexen, als mit dem Teufel im Bunde. Sogar ihre dressierten Tiere hielt man für verzauberte

Menschen, wie im 16. Jh. in Böhmen! [118)]

Was detaillierte Ausführungen über die Zigeunerverfolgungen angeht, sei an dieser Stelle auf die Werke von Botey, Liégeois, de Vaux de Foletier, in der Maur, Arnold und Clébert verwiesen, um nur die wichtigsten zu nennen. Speziell zur Lage der spanischen Zigeuner im 18. Jh. informiert eine ausführliche Dokumentensammlung von María Helena Sánchez Ortega. Hier sollen nur stichwortartig einige besonders gravierende Ereignisse herausgegriffen werden; von Interesse ist vor allem die Grundtendenz der Maßnahmen gegen die Zigeuner.

Einzigartig in der europäischen Geschichte steht das Schicksal der rumänischen Zigeuner da: sie waren vom 14. bis tief ins 19. Jh. hinein Sklaven und vegetierten als unbezahlte, nur notdürftig unterhaltene "Arbeitstiere" dahin. Rumänien war das einzige Land, das die Zigeuner als Zwangsarbeiter ausbeutete und ihnen verbot, das Land zu verlassen, während es die Herrscher der anderen europäischen Staaten meist sehr eilig hatten, die ungebetenen Gäste wieder loszuwerden. Wo immer Zigeuner auftauchten, versuchte man sie davonzujagen, doch blieben wiederholte scharfe Ausweisungen, unter strengen Strafen für ein Verbleiben im Land, ohne jede Wirkung. Weder der Dienst auf den Galeeren, noch das Auspeitschen, das Abschnei-

den der Ohren oder die Androhung der Todesstrafe konnte die Zigeuner auf Dauer davon abbringen,sich in einem Land ihrer Wahl aufzuhalten. So resignierten einige Länder und nahmen sie auf.

In Frankreich, Deutschland und Spanien wurde ihnen angesichts desMißerfolges aller Vertreibungsversuche die Alternative der Seßhaftigkeit "angeboten", allerdings zu für sie unzumutbaren Bedingungen: man verbot ihnen, in großen Familien- und Sippenverbänden zusammenzuleben bzw. umherzuwandern (einige waren bereits zu einer halbseßhaften Lebensweise übergegangen), sie durften ihre traditionellen Berufe nicht mehr ausüben und mußten ihre Sprache, Sitten und typischen Trachten aufgeben. Ihre einzige Erwerbsmöglichkeit sollte der Ackerbau werden, eine wegen ihrer Mühsal und Ertragsarmut auch bei den Wirtsvölkern gefürchtete Arbeit.

Allen Zigeunern, die weiterhin auf ihrem Nomadenleben und auf der Bewahrung ihrer sozialen Strukturen und kulturellen Eigenarten bestanden, drohte grausame Repression. Philip IV löste die spanischen Zigeunerviertel, die"gitanerías" auf, um die Bewohner, die ja nicht einmal mehr Nomaden waren, unter die übrige Bevölkerung zu zerstreuen und damit besser kontrollieren zu können. Jede ihnen gewährte Unterstützung wurde schwer bestraft - eine Bestimmung, die in zahllosen

Fällen mißachtet wurde. Besonders in Deutschland und Spanien erklärte man die Zigeuner im 17. und 18. Jh. als vogelfrei und jagte sie wie wilde Tiere. Wer außerhalb des ihm zugewiesenen Wohnsitzes angetroffen wurde, ob bewaffnet oder nicht, konnte ohne Formalitäten auf der Stelle erschossen werden. Philip V von Spanien verfügte, daß der Zigeuner der einzige sei, der bis ins Innere einer Kirche verfolgt werden konnte, die doch selbst dem Vatermörder einen unantastbaren Schutz bot. Massenhinrichtungen von Zigeunern fanden in Deutschland, Österreich und Böhmen statt, in Spanien kamen viele durch die Folgen von Zwangsarbeit um.

Im Vordergrund aller dieser Verfolgungen stand nicht einmal in erster Linie die Bekämpfung und Verhütung von Verbrechen (wenn es auch oft genug um Raub, Kindesentführung, Kannibalismus und "schwarze Magie" ging), sondern die Zerstörung einer Kultur. Ruhe wollte man den Zigeunern erst geben, wenn sie aufhörten, Zigeuner zu sein, und eben dagegen wehrten sie sich. Diese Abwehr spiegelt sich sehr treffend in dem 1976 geschriebenen Text eines Flamenco-Liedes, das Bezug nimmt auf eine Reihe von Dekreten, angefangen bei den Katholischen Königen:

(...)
me condenaron en vida
a este destierro entre gente
que me van a mí afrentando
con esas cosas que tienen.

Muchos azotes me dieron
por vivir yo con mi gente;
me mutilaron los miembros
no las alas de la frente.

Pero no serví a señores
venenosos como sierpes.
Por estos reinos vagué
con una deuda pendiente. (...) [119]

Letztlich auf totale Selbstaufgabe und Assimilation der Zigeuner arbeitete auch Maria-Theresia hin, die in einem humanitär motivierten, doch von Unkenntnis bestimmten Versuch, die ungarischen Zigeuner zu ehrbaren Bauern und "zivilisierten Menschen" zu machen, scheitern mußte. Nicht einmal ihren Namen sollten sie behalten: sie nannte sie "Neu-Ungarn" oder "Neu-Kolonisten". Der schlimmste Fehler der Regentin war aber, daß sie die Familien auseinanderriß, um die Kinder in Internaten, fern vom schädlichen Einfluß

ihrer Eltern, zu erziehen. Damit hatte sie den neuralgischen Punkt des zigeunerischen Sozialgefüges getroffen. Es kam zu zahlreichen Selbstmordfällen bei verzweifelten Eltern und zu Massenfluchten von Kindern aus ihren Zwangsquartieren. Das Projekt mußte abgebrochen werden.

Wie Maria-Theresia von den Gedanken der Aufklärung beeinflußt war auch Karl III von Spanien, dessen Erlaß von 1783 den dortigen Zigeunerverfolgungen ein Ende machte. Zwar beging auch er den großen Fehler, die Zigeuner nicht als eigenständige Kulturgemeinschaft anzuerkennen, doch ging er etwas geschickter vor als Maria-Theresia. Vor allem versuchte er nicht, die Zigeuner auf die Feldarbeit festzulegen, sondern erlaubte ihnen, jeden Beruf auszuüben; auch durften sie ihren Wohnsitz frei wählen, mit Ausnahme der königlichen Residenzstädte. Ihre Sprache durften sie nur noch untereinander sprechen; Kleidung und Lebensweise sollten der der übrigen Bevölkerung angepaßt werden.

Diese Bestimmungen wirken im Vergleich zu den Äußerungen z. B. von Philip II, IV und V wie ein großer Fortschritt. Bei näherer Betrachtung müssen wir jedoch M.H. Sánchez Ortega recht geben: "En realidad se vienen dictando las mismas disposiciones desde los Reyes Católicos hasta Carlos III." [120] Das wirklich Neue an der

Situation der Zigeuner ist von nun an, daß sie unbehelligt zusammen wohnen dürfen, wie viele sich auch an einem Ort zusammentun mögen. Doch brachte etwa die offizielle Freigabe aller Berufe den Zigeunern durchaus nicht immer den erhofften Nutzen, da sich die alteingesessenen Handwerker gegen die wieder erstarkende Konkurrenz wehrten. Außerdem galten gewisse "klassische" Tätigkeiten der Zigeuner, wie der Verkauf von Altkleidern, Ölkrapfen und Trödel auf Wochen- und Jahrmärkten oder das Scheren von Eseln und Maultieren, nicht als anerkannte Berufe. Herbergen durften sie nur immerhalb der Städte betreiben.

Wenn sie auch offiziell den Payos, den Nichtzigeunern, gesetzlich gleichgestellt waren, kamen in den Genuß dieser neuen Gleichheit doch nur diejenigen, die sich bereits angepaßt hatten: die Seßhaften. Spanien scheint den Zigeunern aus verschiedenen Gründen so sehr zugesagt zu haben, daß der Wunsch, sich niederzulassen, schon sehr früh auftrat. Hatten viele diesen Wunsch aufgrund vorher geltender Bestimmungen (wie die obligatorische Beschränkung auf Landarbeit) nicht verwirklichen können, war ihnen mit dem Erlaß Karls III tatsächlich geholfen.

Was aber wurde mit denen, die aus Gewohnheit oder aus beruflichen Gründen (Künstler, Schausteller, Händ-

ler) nicht vom Umherziehen lassen konnten oder wollten? Hier ist kein grundlegender Fortschritt zu verzeichnen, allenfalls eine Milderung. Ihnen drohte nicht mehr automatisch der Tod, das Abschneiden der Ohren oder die Galeere; vielmehr wurden sie "nur" mit einem kleinen glühenden Eisen auf dem Rücken gebrandmarkt. Dem bereits so Gezeichneten aber drohte, wenn er rückfällig wurde, zuletzt doch die Todesstrafe. Dieser Punkt wird von den Autoren, die von einem "rey con alma de padre de familia" [121] oder in ähnlich schmeichelhaften Vergleichen sprechen, stillschweigend übergangen...

Alles in allem ist der Fortschritt, den die 1783 wirksam werdende Pragmatische Sanktion einleitete, nur ein relativer; sie führte die Zigeuner nicht zu einer echten Gleichberechtigung, die ja eine Anerkennung ihrer Eigenart vorausgesetzt hätte. Statt dessen wurden sie einem Gleichschaltungsprozeß unterworfen, bei dem ihre kulturelle Identität in Gefahr geriet. Äußerlich kam es zu einer Beruhigung und Entspannung zwischen den verschiedenen Teilen der Bevölkerung, denn viele Zigeuner, die mehr und attraktivere Möglichkeiten "legalen" Lebens entdeckten, siedelten und paßten sich an - manche allerdings nur vorübergehend.

Mit der Zeit akzentuierte sich ein Gegensatz, der im Keim schon vorher bestanden hatte: der zwischen

Seßhaften und Nomaden, die nach wie vor illegal waren. Ein stets solidarisches Volk begann sich in zwei Gruppen zu teilen, die sich mehr und mehr voneinander entfremdeten. "A liri es ye crayí micobó a liri es calé" - "Das königliche Gesetz hat das Gesetz der Zigeuner zerstört". So lautet ein caló-Sprichwort, das schon Borrow kannte. [122)]

Auch in den anderen Ländern Europas gingen die Zigeuner scheinbar ruhigeren Zeiten entgegen, hinter denen eine strenge Reglementierung steckte. An der Grundeinstellung der Bevölkerung änderte sich dabei nichts: die Fremden blieben ihnen fremd; niemand hielt es für wert, Interesse für ihre Kultur aufzubringen, von einigen Gelehrten abgesehen. Hatte man die Zigeuner erst einmal "unter Kontrolle", verdrängte man ihre Existenz am besten aus dem Bewußtsein. Diese Gleichgültigkeit ist einer der Gründe, weshalb die letzte große Zigeunerverfolgung der (bisherigen) Geschichte so unauffällig vonstatten gehen konnte: die des 3. Reiches. Niemand schien zu protestieren, als das NS-Regime von der (zunächst noch kriminalpolitisch, nicht rassistisch begründeten) Sicherheitsverwahrung zur zwangsweisen Sterilisation und schließlich zur physischen Vernichtung überging. Nicht einmal genaue Dokumente über die Zahl der Opfer sind aufzufinden - es müssen zwischen 4oo ooo und einer Million gewesen sein -

und selbst heute ist das Wissen um die Zigeunervernichtung nicht mit der gleichen Selbstverständlichkeit vorauszusetzen wie das um den Völkermord an den Juden: "Ihr Sterben ist von fast gespenstischem Schweigen begleitet." [123)]

Die Ereignisse des 3. Reiches haben das Sozialgefüge der betroffenen Zigeuner schwer erschüttert: nach dem Kriege seßhaft geworden, erleben sie ihre traditionelle Kultur nicht mehr mit der früheren Selbstverständlichkeit; gleichzeitig sind sie nicht in der Lage, Zugang zur übrigen Gesellschaft zu finden. Erschwerend wirkt sich hier wieder die Unkenntnis der "Gadsché" aus. Der Zigeuner gilt nach wie vor als Nomade, sodaß sich kaum jemand Gedanken um Schulen, Berufsausbildung, Wohnungsprobleme etc. macht. Unangepaßtheit und gegenseitige Vorurteile haben die große Mehrzahl der deutschen Zigeuner in einen Teufelskreis von Analphabetentum, mangelnder beruflicher Qualifikation und Wohlfahrtsempfang (z. T. auch "Wohlfahrtsempfängerhaltung") getrieben, der bis heute noch nicht durchbrochen ist. [124)]

Vergleichbar ist die Situation in Frankreich, wo Zigeuner entweder in Elendsquartieren hausen oder noch nomadisieren. Im zweiten Fall müssen sie einen besonders diskriminierenden anthropologischen Spezialausweis mit sich führen und unterliegen scharfen Kon-

trollen.

Relativ am besten scheint es den Zigeunern noch in den Balkanländern zu gehen (trotz gelegentlicher Schwierigkeiten mit der sozialistischen Staatsautorität), in England (obwohl ihnen das Wandern immer schwerer gemacht wird) und vor allem in Skandinavien.

Spanien, in gewisser Weise "gelobtes Land" der indischen Einwanderer, ist auch nach fast 200 jähriger Seßhaftigkeit der Zigeuner und zahllosen Begegnungen mit den "Payos" noch nicht zu einem wirklichen Zusammenleben in gegenseitiger Kenntnis und Achtung gelangt. Es ist zu hoffen, daß im Zuge der Demokratisierung auch eine Anweisung aus der Zeit des Franco-Regimes außer Kraft gesetzt wird, die noch 1942 den Zigeunern einen Sonderstatus als prinzipiell Verdächtige gibt:

> "Se vigilará escrupulosamente a los gitanos, cuidando mucho de reconocer los documentos que tengan, confrontar sus señas particulares, observar sus trajes, averiguar su modo de vivir y cuanto conduzca a formar una idea exacta de sus movimientos y ocupaciones, indagando el punto a que se dirigen en sus viajes y el objeto de ellos." [125)]

Hier wird nicht einmal der Zweck derartiger Maßnahmen genannt; vielmehr wird in gewichtiger, ja recht

geheimnisvoller Weise der Zigeuner wieder einmal als einer hingestellt, dem man "alles" zutraut, den man "vorsichtshalber" kontrollieren sollte - bis in so persönlichen Details, wie es die Kleidung ist!

Mißtrauen und ein oft subtiler, weil paternalistisch verbrämter, Hochmut sind leider immer noch kennzeichnend für die Haltung vieler Spanier gegenüber den Zigeunern.Mit ihnen unterhält "man" sich nicht ohne weiteres in der Öffentlichkeit; wer gar Freundschaft mit ihnen schließt, wird leicht selbst suspekt. Ein Zigeuner findet schwer Arbeit, sein Kind kaum einen Schulplatz. Mischehen nehmen zwar zu, sind aber immer noch selten und stehen unter scharfer Beobachtung der Umwelt - sie werden übrigens von beiden Volksgruppen nicht gern gesehen. Obwohl ausgesprochen aggressiver Rassismus dem Spanier generell fremd zu sein scheint, macht es der soziale Druck selbst dem Unvoreingenommenen nicht eben leicht, einen natürlichen mitmenschlichen Kontakt zu Zigeunern zu finden, zumal letztere einen höchst verletzlichen Stolz haben und eine (oft nur zu begründete) Mißtrauenshaltung einnehmen, die eine Annäherung schwierig machen. Die Fremdheit bleibt.

Dementsprechend fallen sogar die offiziellen staatlchen Hilfsmaßnahmen für Zigeuner nicht immer so aus, daß sie den Betroffenen wirklich helfen. Oft hätten

allerdings mit etwas Überlegung gravierende Fehler etwa beim sozialen Wohnungsbau m. E. vermieden werden können: ehemaligen Bewohnern von niedrigen Baracken und Felshöhlen, die neben ihrenBehausungen Tierställe und Schuppen für gesammeltes Altmaterial besaßen (viele sind Lumpen- und Schrottsammler) und traditionsgemäß auf offenem Feuer kochten, mehrgeschossige Häuser mit für sie fremden technischen und sanitären Einrichtungen zuzuweisen, zeugt nicht eben von einem hohen Informationsstand über zigeunerische Lebensweise. So wurden diese Häuser zu einer Gefahr für spielende Kinder, die aus dem Fenster zu fallen drohten; die Bewohner ruinierten den Küchenboden mit Feuerstellen usw. Stellvertretend für zahllose weitere Probleme mag der Zigeuner stehen, der in Córdoba unbedingt seinen Esel mit dem Fahrstuhl in seine im 5. Stock gelegene Wohnung transportieren wollte - ein nur auf den ersten Blick komischer Vorfall. Mit den "modernen" Häusern verloren viele Zigeuner ihre bescheidene berufliche Existenz und die notwendigen Nutztiere. Gelegentlich brachten die Behörden gar Mitglieder von miteinander verfeindeten Sippen, die laut Zigeunergesetz stets einen bestimmten Mindestabstand einhalten müssen, im selben Gebäude unter, was zu Spannungen bzw. meist zur Einzugsverweigerung der Beteiligten führte.

Unter diesen wenig ermutigenden Umständen leisten seit einigen Jahren engagierte Sozialarbeiter und kirchliche Organisationen eine mühsame Arbeit unter Zigeunern, vor allem in den Slums von Madrid, Barcelona und Málaga.

Gerade die Bewohner dieser "Bidonvilles" befinden sich in einer gefährlichen Grenzsituation: ihre kulturelle Substanz wird aufgeweicht, die sie umgebende Gesellschaft erschwert ihnen in zunehmendem Maße, nach ihren traditionellen Wertvorstellungen zu leben, bietet ihnen aber keine annehmbare Alternative. Die wenigen verbleibenden Nomadenzigeuner scheinen von dieser Identitätskrise bisher noch verschont geblieben zu sein. Der Slumbewohner dagegen leidet durch die immer stärkere, aber unverarbeitete Konfrontation mit dem Leben der Payos (das ihm noch dazu die Massenmedien in verzerrter Form darstellen) an wachsender Verunsicherung und Entfremdung; Minderwertigkeitsgefühle beginnen sich auszubreiten. Ein Alarmzeichen ist der pessimistische Kommentar einer Zigeunermutter aus Madrid: "Ahora, estos niños ni saben la vida como gitanos ni valen como payos." [126]

Die Sozialarbeit im Sinne F. Boteys hat es sich deshalb nicht nur zur Aufgabe gemacht, menschenwürdige Lebensbedingungen für die Zigeuner zu erkämpfen; sie will auch verhindern, daß eine archaische Kultur mit

eigenen menschlichen Werten untergeht, die ihrer Umwelt durchaus etwas zu sagen hätte. Das gemeinsame Ziel wäre "un passage de la culture de l'avoir à la culture de l'être." [127] Bei einer umgekehrt verlaufenden Anpassung würde sich das Zigeunervolk nach einem Jahrtausend des Widerstandes letztlich doch noch an der oft fragwürdigen westlichen Denk- und Lebensweise infizieren...

4.5. Das Nomadenleben und die Mentalität des Ur-Menschen

Durch ihre gesamte Geschichte hindurch begegnen uns die Zigeuner fast ausnahmslos als Nomaden. Schon ihre "Urahnen", die Luri, welche der persische Prinz Bahram-Gour 420 v. Chr. aus Indien holen ließ, um mit ihrem Gesang und Spiel das Volk zu unterhalten, sollten für ihre Dienste mit Saatgetreide und Vieh bezahlt werden und sich als Bauern ansiedeln. Jedoch verzehrten sie diese Geschenke und mußten sich, völlig mittellos geworden, als fahrende Sänger verdingen. So berichtet der persische Dichter Firdursi im "Buch der Könige"[128]. Einen Volksstamm mit Namen Luri (oder Nuri) gibt es noch heute in so weit auseinanderliegenden Gebieten wie Indien, Persien und Ägypten; ihre Lebensweise ähnelt stark der der Zigeuner.

Bei einer so langen Tradition des Nomadentums ist man geneigt, einen angeborenen Wandertrieb zu vermuten. Angesichts der Tatsache, daß die indischen Vorfahren der Zigeuner von den Ariern zur wandernden Lebensweise gezwungen wurden, daß bei der Ausbildung der Kastenstruktur die Nichtseßhaftigkeit sogar zum Merkmal der verachteten Kastenlosen wurde, fällt es schon schwerer, an diesen Wandertrieb als einzige Erklärung zu glauben. Letztlich ließe sich eine solche Veranlagung nur dann

beweisen, wenn die Zigeuner immer und überall freiwillig gewandert wären, aber das ist nicht der Fall. Am Beispiel Spaniens und Deutschlands haben wir gesehen, daß es durchaus zu massenhafter Aufgabe des Wanderns kommen kann. (Nach dem Krieg waren die Zigeuner in Deutschland sogar aufgefordert worden, ihr nichtseßhaftes Leben wieder aufzunehmen, was sie jedoch ablehnten.)

Arnold und Jochimsen sehen das Nomadisieren als wirtschaftlich bedingt an; als die geeignete Lebensform, um der für Zigeuner typischen Erwerbsweise nachzugehen: Sammeln von wilden Früchten und Gemüsen, Hausieren mit Artikeln, deren Material (Holz, Schilf) der Natur abgewonnen wurde, Kesselflickerei, das gesamte Unterhaltungsgewerbe usw. Auf diese Weise war es ihnen recht lange möglich, in ausgesprochen bäuerlichen Gesellschaften eine Art wirtschaftlicher Symbiose mit den Seßhaften einzugehen. Da sie aber in sozialer Hinsicht Fremde blieben und auch zeitweilig auf starke Ablehnung stießen, blieb ihnen nichts weiter übrig, als unaufhörlich weiterzuziehen, denn nur so konnten sie überleben. So entwickelte sich ihre Lebensweise im Laufe von Jahrhunderten und wurde ihnen zur zweiten Natur, ja noch mehr als das: " Le nomadisme, du fait (...) qu'il devenait l'unique solution de survie, ne pouvait que revêtir aux yeux de

ceux condamnés à en vivre le prestige d'un moyen de salut tout court." [129]

Die Vorstellung, daß die "eigentliche" Lebensform der Zigeuner das Wandern sei, findet sich noch bei vielen, auch seßhaften, Angehörigen dieses Volkes; die rumänische Zigeunerdichterin Papusha, selbst eine Außenseiterin ihrer Kultur, sieht dagegen den Nomadismus als Folge der Diskriminierung an. [130]

Ob man nun das Wandern als angeborenen Drang oder als wirtschaftliche Notwendigkeit verstehen will; in jedem Falle ist es unbestreitbar, daß ein so lange geführtes Nomadenleben die Mentalität eines Volkes ganz entscheidend geprägt hat. An dieser Stelle ist es uns auch endlich möglich, die große Klammer, die wir bei der Beurteilung der Zigeuner durch Artaud geöffnet hatten, zu schließen und ausführlicher auf zigeunerische Charakteristika zu sprechen zu kommen, die für Artaud wichtig waren.

Drei Faktoren sind es vor allem, deren Einfluß in diesem Zusammenhang genannt werden muß:

1) das Leben der Zigeuner in kleinen, oft lange voneinander isolierten Gruppen innerhalb einer selten freundlichen Umgebung
2) die große Nähe zur Natur
3) ein durch ständigen Wechsel der Lebensumstände

bedingtes völliges Fehlen von "Sicherheit"

zu 1) Das Leben in kleinen isolierten Gruppen förderte ein zähes Festhalten an Traditionen. So scheinen die Zigeuner aus ihrer indischen Heimat, von einer Generation zur anderen überliefert, eine Reihe religiöser und mythischer Vorstellungen mitgebracht zu haben, die allerdings im Zeitraum von Jahrhunderten von verschiedensten religiösen Einflüssen anderer Völker überlagert wurden; manches wurde vergessen, verstümmelt, oder geriet durcheinander. Geblieben ist den Zigeunern jedoch manches, was wir - oft vorschnell - als Aberglauben bezeichnen. Die Vorliebe für Amulette (vor allem zur Abwendung des "bösen Blicks") und Heilzauber, der noch weit verbreitete Glaube an Horoskope, ursprünglich auch Handleserei und Wahrsagen (inzwischen wohl reines Geschäft), stammen mit ziemlicher Sicherheit aus Indien. Auch eine auffallende Schlangenfurcht ist nicht einfach etwa mit der Angst vor dem evtl. giftigen Biß zu erklären, denn dieses Reptil darf nicht einmal beim Namen genannt werden; geschieht dies dennoch, machen viele Zigeuner, z. B. in Spanien, sofort eine abwehrende Gebärde. Einige mit dem Wasser in Zusammenhang stehende Riten, wie die Prozession in Les-Saintes-Maries-de-la-Mer oder ein rituelles

Bad im Manzanares scheinen auf Fruchtbarkeitszauber zurückzugehen. [131] Ein kompliziertes und strenges System von Unreinheitsvorstellungen und Reinigungsvorschriften veranlaßt Mohan Singh zu der Ansicht, daß sich die Zigeuner Kenntnisse des Yoga erhalten hätten. [132] Bei Nomadenzigeunern findet sich ein ausgeprägter Feuerkult. Selbst bei ausgesprochen angepaßt lebenden, "modernen" Stadtzigeunern (Granada, Sevilla) sind magische, rational nicht zu erklärende Vorstellungen noch in ganz erstaunlichem Maße anzutreffen, auch ein als völlig selbstverständlich empfundener Glaube an die Seelenwanderung ist nicht selten.

Artaud schrieb:

> "Je m'adonne aux charlatans, rebouteux, mages, sorciers et chiromanciens, parce que toutes ces choses sont, et que pour moi, il n'y a pas de limites, ni de forme fixée aux apparences (...)" [133]

Diese Vorstellungen findet man eben auch noch bei heutigen Zigeunern, ja sogar Praktiken des Voodoo-Zaubers, den Artaud für so bedrohlich hielt.

(Die Uberlieferung östlicher Musik- und Tanzformen durch Zigeuner gilt ebenfalls als gesichert; dazu später mehr.)

zu 2) Ein Teil der Vorstellungswelt der Zigeuner ist untrennbar aus einem langen und engen Kontakt zwischen Mensch und Natur erwachsen. Ein Mondkult etwa, von Block und Liégeois bezeugt, und ein besonderes Verhältnis zu den Sternen, sind sicher nicht allein Erbe indischer Astrologie, sondern haben sich wahrscheinlich gerade durch die ständige Gegenwart des gestirnten Himmels und seine dauernd notwendige Beobachtung - zu Zwecken der Orientierung und der Wetterprognose - so lange erhalten können, bezeichnenderweise vor allem bei nomadisierenden Gruppen. Auch in der Flamenco-Poesie werden Mond und Sterne sehr häufig in personifizierter, fast vergöttlichter Weise besungen, wie die folgenden Beispiele zeigen sollen:

A la luna le pío
la del alto cielo
como le pío que me saque a mi pare
de donde está metío.

Yo no me quejo a mi estrella
que no hay cosita en el mundo
que no me salga con ella.

Einer der ersten in der Literatur erwähnten

cantaores, "El Planeta", trug diesen Beinamen höchstwahrscheinlich wegen seiner Vorliebe für derartige Texte.

Die Verbindung zu manchen Tieren und Pflanzen ist so eng, daß der Gedanke an Totemismus wohl nicht allzuweit hergeholt ist. Viele Zigeunerstämme benennen sich nach Bäumen; auch die bedeutende Stelle, die bei ihnen z. B. das Pferd oder der Igel einnehmen, legen solche Schlüsse nahe. Artaud sah den Totemismus als eine Grundlage echter Kultur an, einer Kultur, in der das menschliche Leben noch eingebettet ist in die vergöttlichte Natur. Eine solche pantheistische Natursicht hat auch der Zigeuner. Zwar gibt es in seinem Kosmos auch einen Gott, aber er wird (wie in Indien!) mit dem gleichen Wort bezeichnet wie der strahlend helle Himmel: "devel" (von sanskr. "devata", womit jede beliebige Gottheit benannt werden kann); außerdem trägt das Wort den Artikel bei sich, was In der Maur folgendermaßen erklärt: "Das liegt zweifellos daran, daß in ihrer Vorstellung Gott nicht schon seit Ewigkeit existiert. (...) er ist nur der Anfang des menschlichen Seins." [134]

Ewig ist nur die Natur. Sie ist belebt von einer Vielzahl von Geistwesen, gutartigen und böswilligen. Zusammen mit den Totengeistern, die allgegenwärtig sind und empfindlich dazu - die Toten zu verfluchen

ist schlimmer als Mord - ergibt sich eine vielfältige Gegenwelt des Unsichtbaren, Geheimnisvollen, Unberechenbaren: eine Gegenwelt, die jederzeit in die Welt des Sichtbaren einbrechen kann. So berichtet T. San Román von Vorfällen in einer Madrider Zigeunersiedlung, bei denen es zu Besessenheitserscheinungen kam: der Geist eines Toten war in einen Lebenden gefahren. Die moderne Psychologie würde diese Ereignisse sicher auf "natürliche" Art erklären, aber solche Erklärungen akzeptiert ein Zigeuner nicht: was "natürlich" ist, kann der "payo" nicht erfassen, weil er das leugnet, was mindestens die Hälfte der Welt ausmacht - das Reich der Geister; weil seine Kultur eine "culture sans ombres" ist, "et où de quelque côté qu'il se retourne notre esprit ne rencontre plus que le vide, alors que l'espace est plein." [135]

Der Zigeuner dagegen besitzt noch das, was Artaud uns durch ein neues Theater, ein neues Verständnis der Kultur zurückgeben will: " le sens d'une création dont nous ne possédons qu'une face, mais dont l'achèvement est sur d'autres plans." [136]

zu 3) Man hat gewisse Züge der zigeunerischen Lebenseinstellung, wie den absoluten Gegenwartsbezug, das "von der Hand in den Mund"-Leben, die geringe Vorausschau, gelegentlich als "Nomadenmentalität" be-

zeichnet, wobei nicht immer ganz klar ist, ob diese Mentalität als Ursprung oder als Folge des Nomadentums gelten soll. Sicher ist, daß der Nomade in vieler Hinsicht garnicht planen kann: er weiß nicht einmal, was der folgende Tag bringen wird, denn sein Aufenthaltsort und seine Lebensumstände hängen von noch unbekannten Faktoren ab. Sein täglicher Lebenskampf ist außerdem meist so hart, daß ihm die Beschäftigung mit zukünftigen Dingen als Energieverschleiß bzw. einfach unsinnig erscheint. Und was die materielle Vorsorge angeht, kann er sich nur mit dem absolut Notwendigen belasten, wenn er beweglich bleiben will.

In seiner ständigen Veränderung hat sich der Nomade - und damit auch der so lange wandernde Zigeuner - eine Sicht des Lebens erhalten, die wir hier die Mentalität des Ur-Menschen nennen wollen. Er hat noch elementare Gefühle gegenüber dem Leben; unvermindert empfindet er Unstabilität, Gefahr, Einsamkeit, das Ausgeliefertsein an Bedingungen und Ereignisse, die er weder voraussehen noch steuern kann. Dieses Bewußtsein sei wieder durch eine Flamenco-Copla illustriert, die das Schicksal des Wandernden behandelt:

No soy de esta tierra
ni en ella nací,

la fortunilla, rodando, rodando
me ha traído hasta aquí.

"Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut toujours nous tomber sur la tête." [137] Dieser Kernsatz aus Artauds "Le théâtre et son double" könnte als Motto über der Existenz der Zigeuner stehen, die aufgrund dieser existenziellen Unfreiheit so ungebunden sind an das, was die Normen unseres Lebens bestimmt: Staat, Gesellschaft, Streben nach Besitz und Macht, Suche nach materieller Sicherheit und technischem Fortschritt, Planung der Zukunft. (So erklärt sich z. T. auch die häufig anzutreffende Gleichgültigkeit der Zigeuner gegenüber persönlichen Dokumenten und Papieren, deren Sinn sie nur schwer einsehen können.) Seine Art, zu leben, bewahrt ihn davor, durch die scheinbare Sicherheit "geregelter Verhältnisse" den Blick zu verlieren für das grausam Zufällige, das jeder Existenz anhaftet - auch dem "Etablierten" ist der Blick auf den nächsten Tag versperrt, aber er ist sich dessen nicht mehr bewußt.

Da der Zigeuner ständig mit einem wechselvollen Schicksal konfrontiert wird, weiß er auch jeden Augenblick der Freude zu schätzen und auszukosten. Seine Fähigkeit zum Feiern, die uns oft maßlos erscheint

(sowohl in der Intensität als auch in den Kosten), ist ebenso sprichwörtlich wie sein Sinn für das Tragische. Beides ist integriert in eine außergewöhnliche Lebenskraft, die Schwierigkeiten mit Widerstand oder geschicktem Ausweichen begegnet und den Selbstmord nicht kennt. Ihre rückhaltlose Hingabe an das Leben sucht den Tod nicht, verdrängt ihn aber auch nicht. Es ist erstaunlich, daß ein anderer Autor, dessen Gedanken sich in diesem Zusammenhang geradezu aufdrängen, nämlich Albert Camus, in seine Liste der "hommes absurdes" nicht auch den Zigeuner aufgenommen hat: lebt nicht auch er im "éternel présent", und ist seine Freiheit nicht "la liberté du condamné à mort"? -

So ursprünglich wie ihre Lebenseinstellung ist auch die Kultur der Zigeuner: "culture en action" [138], Teil des Lebens. Alles ist magisch und zugleich alltäglich, ohne Unterscheidung zwischen religiösem und profanem Bereich: "Wer noch nahe dem Ursprung wohnt, auf wen es noch nicht überkam, sich durch Zivilisation allzuweit vom Anfang zu entfernen, dem ist der Beginn allen Geistes, die Kunst, noch Kult." [139]

Da diese Kultur innerhalb der Gruppe gelebt und weitergegeben wird, kennt der Zigeuner auch keine Literatur; er hat sie nicht nötig. Die Gefahr, daß seine Überlieferungen durch schriftliche Festlegung zum

toten Buchstaben werden, besteht deshalb nicht. So ist die Zigeunerkultur auch nicht von der "gratuité", die laut Artaud [140] der geschriebenen Poesie meist anhaftet, bedroht. Denn was nicht mehr integrierter Bestandteil des Lebens ist, keine Funktion mehr für die Gemeinschaft hat, wird nicht mehr praktiziert, wie die relative (in neuester Zeit allerdings oft starke) kulturelle Verarmung von seßhaften, mit "Gadsché" zusammenlebenden Zigeunern beweist.

Wir dürfen aber annehmen, daß in der Zeit, die wir in bezug auf den Flamenco untersuchen wollen, nämlich im 18. und 19. Jh., das Kulturspektrum der Zigeuner, die noch sehr isoliert und stark nomadisch lebten, erheblich reicher war als heute. Denn der Flamenco trat zwar erst nach der "Befriedung durch Seßhaftwerden" in die Öffentlichkeit, aber geschaffen wurde er in den dunklen Zeiten der Verfolgungen, des Wanderns und des Ghettolebens.

5. Die Welt des Flamenco

5.1. Der Mensch vor der Welt oder Die Bedeutung der Körperlichkeit

Im 18. und 19. Jh. waren in Andalusien 4-7% der Bevölkerung Eigentümer des Landes, während 70% so völlig mittellos waren, daß man nur von Subproletariat sprechen kann. Diese Verschärfung der Klassengegensätze war nicht plötzlich gekommen, wie aus einem Satz R. Molinas hervorgeht: "Calificaremos de 'semi-paria' al trabajador y en especial al jornalero del campo desde el siglo XVI a principios del XX." [141] Die Situation der Landbevölkerung war denkbar schlecht und verschlimmerte sich, als die "rierras comunales" verkauft wurden und selbstverständlich in den Besitz der Meistbietenden, also der ohnehin schon Reichen und Mächtigen, übergingen. Der berüchtigte "caciquismo" machte sich breit.

Das Land wurde von Hungersnöten heimgesucht, bei denen die besitzlosen Massen auf keinerlei Reserven zurückgreifen konnten:

> "Durante el año 1834 morían diariamente en Baena, de hambre, diez o doce personas. (...) En Bujalance, durante otro período de hambre, las mujeres vendían su cabello, cuando

> alguién quería comprárselo, para alimentar a su hijos." [142]

In dieser Unterschicht des andalusischen Volkes lebten in der Zeit, die für die Entstehungsgeschichte des Flamenco wichtig ist, etwa 40 000 Zigeuner, vor allem in der Gegend um das Weinbauzentrum Jerez de la Frontera.

Gegenüber einer so grausamen Welt - Artauds "cruauté d'être" scheint der angemessene Ausdruck zu sein - blieb dem Menschen nur eine Antwort: der Schrei des Schmerzes, der Verzweiflung und des Aufbegehrens. So wie für Artaud der Schrei Anfang und Ende aller Sprache ist, so ist er auch Ursprung und Essenz des primitiven Flamenco:

> "El flamenco es grito elemental - en sus formas primitivas - de un pueblo sumido en la pobreza y la ignorancia para quien sólo existen las necesidades perentorias de la existencia primaria y los sentimientos instintivos." [143]

Die Welt wird als "campo de batalla" empfunden [144], als ein Schlachtfeld, auf dem der Mensch großen inneren und äußeren Zwängen ausgeliefert ist, gegen die er kämpfen muß, um nicht zugrundezugehen. So ist der Schrei zunächst eine instinktive Reaktion des Einzel-

nen; untrennbar daran geknüpft ist jedoch die Suche nach Kommunikation. Der Schrei erreicht die tiefsten Wurzeln aller Anwesenden, in deren Mit-Leiden er sein Echo findet. Er ist Gespräch ohne Worte, jedem verständlich. Bis heute hat sich das schmerzvolle "Ay" am Beginn vieler Flamencoformen, vor allem der Siguiriya, erhalten, "trance de jondas onomatopeyas", wie A. González Climent sagt. [145]

So ist ein Flamencogesang, der sich seine Ursprünglichkeit bewahrt hat, niemals ein Vortrag vor mehr oder weniger distanzierten Zuschauern, sondern stets ein dramatisches Kollektiverlebnis, gegründet auf die gemeinsame Erfahrung des Leidens. Man muß sich nur einmal die ältesten Flamencoformen, die Tonás, ansehen, um das Klima jenes Ur-Flamenco zu erfassen: Verfolgung, Trauer, Tod. Sie entstanden vor allem in den Gefängnissen und den Zigeunerschmieden. An diese "cantes fragüeros" mag Lorca in seiner "Romance de la luna, luna" gedacht haben, als er das Kind zum Mond (der bei diesem Dichter oft die kosmischen Kräfte und die Macht des Todes symbolisiert) sagen läßt:

Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían de tu corazón
collares y anillos blancos.

Kosmische Grausamkeit, Tod und Schmerz waren die "Materialien", aus denen die Zigeuner jenen Gesang schmiedeten, der so unverwechselbar zu ihnen gehört wie die Vorliebe für Ketten und Ringe...

Der Inhalt dieser Lieder ist eine rudimentäre Poesie; es sind Klagelieder ohne Begleitung von Instrumenten, aber häufig skandiert von den Schlägen des Hammers auf den Amboß. (Es ist in diesem Zusammenhang kurios zu erfahren, daß auch Artaud seine "Essais de langage" auf einem kleinen Amboß, allerdings aus Holz, rhythmisierte. [146])

Bei allen Formen des Flamenco spielt der Text eine eher untergeordnete Rolle. Häufig wird er im Verlauf des Gesangsvortrages derart verformt, daß die menschliche Stimme die Funktion eines Instrumentes erhält. Dabei ist es absolut unwichtig, ob der Text völlig unverständlich wird oder ob der Künstler Strophen verwechselt oder vergißt, wie man etwa bei "Terremoto de Jerez" feststellen kann, gelegentlich auch bei "Fernanda de Utrera". Hier gilt, was Artaud über die Bedeutung der Sprache in seinem idealen Theater sagte: "(...) dans le mot le sens clair n'est pas tout, mais la musique de la parole, qui parle directement à l'inconscient." [147] Entscheidend ist die emotionale Aussagekraft des Interpreten, der jeden Anwesenden in das Gemeinschaftserlebnis hinein-

reißt und seinerseits über sich selbst als Individuum hinauswächst, um in der Kommunion mit den anderen aufzugehen: "(...) se enfrenta también a algo que está más allá de sus años (...) Inexplicablemente, dolores y gozos seculares se amontonan en su garganta." [148]

Dieses Gemeinschaftserlebnis kann so intensiv sein, daß es zu rauschhaften Zuständen kommt. Es gibt einige Berichte über Teilnehmer an Flamencositzungen, die außer sich geraten und sich in diesem Zustand selbst die Kleidung zerreißen, das Gesicht zerkratzen etc. Der Sänger Manuel Torre wurde bei einer solchen Gelegenheit gar von einem der Anwesenden in die Wange gebissen. In derartigen Fällen spricht man vom "Tarab", definiert von José Heredia als "comunicación a nivel profundo, casi irracional, (...) comunicación casi física, producida por una situación paroxística." [149] Man sollte einen Schritt weitergehen: diese "fast" körperliche Kommunikation ist körperlich; sie wirkt sich aus auf Blutdruck, Muskeltonus, Herzschlag, Schmerzempfindlichkeit, u. a. Der Flamenco ist eine hypnotische Kunst, und sein Effekt ein gnostischer Prozeß; die Selbsterlösung des Menschen in der Ekstase.

Ausgangspunkt und Schauplatz dieses Prozesses ist, genau wie bei Artauds Betrachtung des Theaters und

des Lebens, der Körper. Hunger, Not, Erleidung von Gefangenschaft und Verfolgung sind körperliche Erfahrungen, Basis für die Gefühle der Schutzlosigkeit und existenziellen Angst, die wir als Mentalität des Ur-Menschen bezeichnet haben. In der durch Musik und emotionale Erschütterung herrührenden Trance, meist verstärkt durch Alkoholkonsum und langes Wachen, löst sich der Teilnehmer an dieser "situación paroxística" von der Materie des Körpers; der Schrei und sein Echo befreien vom inneren und äußeren Druck, in einem kathartischen Drama, einem "délire communicatif". [150)]

Am deutlichsten wird der dramatische Charakter des Flamenco bei tänzerischen Darbietungen, denn hier kommt ein zentral wichtiges Mittel zur Erlangung der rauschhaften Kommunikation hinzu: die Bewegung. Spontane Umsetzungen eines gesungenen oder mit Händeklatschen und ähnlichem erzeugten Rhythmus sind die Urform des Tanzes. Auch die ekstatischen Tänze der Schamanen werden von bestimmten Trommelrhythmen begleitet, wobei allerdings auch Drogen eine große Rolle spielen. Vieles davon finden wir auch im Flamenco wieder:

> "Convulsiones, zapateos, trepidaciones del cuerpo del bailaor o bailaora, producen

> efecto 'embriagador'. (...) El 'estado de embriaguez' es el que hace del bailaor un 'inspirado' en momentos culminantes de su arte. Entonces (...) aparece el 'duende' y el baile se torna magia." [151]

Dieser Duende ist es, der den Tanzenden vorübergehend beseelt, ihn wie den Artaud'schen Schauspieler zu einem "élément passif et neutre" [152] macht, jedoch unter gleichzeitiger Kontrolle einer rigurosen Disziplin. Vom Duende sagte Lorca "es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar." [153] Der Duende ist eine Macht aus der Tiefe, Essenz des tragischen Spanien:

> "En España (como en los pueblos de Oriente, donde la danza es expresión religiosa) tiene el duende un campo sin límites sobre los cuerpos de las bailarinas de Cádiz, elogiadas por Marcial, sobre los pechos de los que cantan, elogiados por Juvenal, y en toda la liturgia de los toros, auténtico drama religioso donde, de la misma manera que en la misa, se adora y se sacrifica a un Dios." (154)

Auf eine besondere Bedeutung des Begriffes "duende" weist T. San Román hin.[155] Bei den von ihr untersuchten Zigeunergruppen wird mit diesem Wort das ungetauf-

te Kind bezeichnet. Erst durch bestimmte Riten, die nur scheinbar mit der christlichen Taufe identisch sind, wird ein Kind zum Mitglied seines Sippenverbandes. Interessanterweise steht ein noch ungetauftes Kind in einer besonderen Beziehung zum Toten bzw. zum Totengeist, dessen Wiederkehr von Zigeunern außerordentlich gefürchtet wird: beide gehören einer Welt außerhalb des sozialen Gefüges an, in dem das Neugeborene noch nicht und der Tote nicht mehr lebt; beide haben Verbindung zu einer stets gegenwärtigen Geisterwelt, die eine "Kehrseite" zum Sichtbaren bildet. Diese Vorstellung liegt dem Tabu zugrunde, mit dem bei mitteleuropäischen Zigeunern (und zwar selbst noch bei seßhaften deutschen Sinte) Geburt und Tod belegt sind. Jegliche Behausung, in der ein Mensch zur Welt kommt oder stirbt, wird unrein und muß verlassen werden, wenn man die Wöchnerin bzw. den Sterbenden nicht rechtzeitig an einen anderen Ort hat schaffen können - ins Freie, in ein speziell dafür errichtetes Zelt, heute gelegentlich auch ins Krankenhaus. Diese strengen Regeln sind bei den spanischen Zigeunern in Vergessenheit geraten; doch ist die Vorstellung, die dahintersteht, noch ganz lebendig.

San Román weist auf die Verwendung des Wortes "duende" im Flamencomilieu hin:

"(...) hablan del duende como si se estuvieran refiriendo a un ser o a un poder místico extraordinario que posee el artista en ciertas ocasiones. Ignoro por completo la relación que pueda existir entre este tipo de duende y el de los niños sin bautizar." [156]

Läßt sich diese Beziehung nicht aus Artauds Vorstellung vom "double" erklären, der verborgenen Wahrheit hinter den Dingen, die er als "une autre réalité dangereuse" [157] bezeichnet? Mit dieser Realität bringt die Macht des Duende den Flamencokünstler in Berührung.

In der Ekstase des Gesanges und des Tanzes (die nur im Idealfall eintritt, denn der Duende kommt nur in unvorhersehbaren, ausgewählten Augenblicken) findet ein Kontakt mit chaotischen Mächten statt; und aus der Energie des Kampfes und des Widerstandes wird der Teilnehmer befähigt, seine Lebenskraft zu stärken und zu erneuern, die geschwächt war vom individuellen und/oder kollektiven Leiden, von abergläubischen Ängsten und verdrängten Leidenschaften. "Le théâtre est fait pour vider collectivement des abscès" schrieb Artaud [158] und, in bezug auf das balinesische Theater: "Tout cela semble un exorcisme pour faire AFFLUER nos démons." [159] Dunkel ist für

Artaud die Welt dieser Mächte, schwarz die Magie und die Mythen, wo sich diese Welt manifestiert; "Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende" sagte Manuel Torre. [160]

Trotz dieser magisch-ekstatischen Züge darf der Flamenco nicht als etwas Anarchisches, Regelloses verstanden werden - im Gegenteil: gerade im Tanz offenbart sich sein ritueller Charakter, den Artaud als Kennzeichen des wahrhaftigen Theaters ansah. Ungezügelte oder gar vordergründig aufreizende Bewegungen sind typisch für den touristisch verfälschten Pseudo-Flamenco, der seine fast religiöse Feierlichkeit eingebüßt hat.

Dem ursprünglichen Flamencotanz ist eine strenge Formensprache eigen, deren Gesten und Haltungen symbolische Aussagekraft haben, hergeleitet von indischen Tanzformen. Die indische Herkunft der Zigeuner und die jahrhundertelangen intensiven Beziehungen zwischen Indien, Persien und dem Vorderen Orient lassen an der Tradierung indischen Kulturgutes keinen Zweifel. Ob man allerdings, wie der französische Musikologe Alain Gobin, die Aufteilung des klassischen indischen Tanzes in"nrtya" (beschreibender Tanz) und "nṛtta" ("reiner" Tanz) parallel setzen kann mit den ernsten und heiteren Flamencoformen "baile grande" und "baile chico" ist m. E. jedoch zu gewagt. [161]

Diese Zweifel bestätigen sich bei der Lektüre einer Dissertation über die Anweisungen des Weisen Bharata zum klassischen indischen Tanz, welche die Tänzerin Minati Das verfaßt hat. [162] Erstens wird dort "nṛtya" als Mischung von pantomimischem und "reinem" Tanz definiert [163]; die Abgrenzung zu "nṛtta" als "reinem" Tanz ist also nicht so klar zu ziehen, wie es Gobin tut. Außerdem ist laut Minati Das "nṛtta" teilweise ohne Musikbegleitung üblich. Im Flamenco aber ist der unbegleitete Tanz par excellence heute der Martinete (in früheren Zeiten wurde der Flamenco, und zwar Gesang und Tanz, überhaupt ohne instrumentale Begleitung ausgeübt), und der ist nun unbestreitbar "baile grande". Angesichts der großen zeitlichen und räumlichen Distanz ist es sicher illusorisch, die Filiation vom indischen Tanz bis zum Flamenco allzu detailliert und direkt nachweisen zu wollen.

Eine große Anzahl von Parallelen ist jedoch unübersehbar, vor allem bei den Handstellungen des indischen Tanzes und den entsprechenden Gesten beim Flamenco. Auch scheint die Tatsache, daß der Flamenco zwar an einen festgelegten Formenkanon gebunden ist, dem Tänzer aber eine große Variationsbreite bleibt, schon im indischen Tanz angelegt zu sein. [164] Die Säkularisierung des ursprünglich auf den Tempelbereich beschränkten Hindu-Tanzes fand ebenfalls schon in Indien

statt; z, B. bei der Form "Kathak", dessen wichtigstes Element die Fußarbeit ist, unter der Mogulherrschaft. [165]

Die Vorfahren der Zigeuner scheinen aus verschiedenen Formen des klassischen Tanzes - wahrscheinlich auch aus den ländlichen Volkstänzen - Teile übernommen und in Andalusien mit bodenständigen Tanzformen zu einem eigenen Kulturprodukt verschmolzen zu haben. Weder die anderen Provinzen Spaniens noch die Zigeuner anderer Länder haben ähnliche Tänze aufzuweisen. Unbestreitbar ist das ganz eigene Rhythmusempfinden der Zigeuner: es ist nicht nur meist überdurchschnittlich stark, sondern auch wesensmäßig anders. So wird man z. B. kaum jemals einen Nichtzigeuner antreffen, der ein guter Bulerías-Sänger oder -Tänzer ist; vorausgesetzt, daß er sich an diesen Prototyp des Zigeunerflamencos überhaupt heranwagt. -

Ein besonderes Charakteristikum des Flamencotanzes ist die Technik der Fußschläge, das "zapateado", dem R. Molina [166] eine eingehende Untersuchung widmet. Interessant sind in unserem Zusammenhang zwei Interpretationen:

- der Ausspruch Jean-Louis Barraults, die Bedeutung des Tanzes sei "entrar en comunicación física con la libertad" [167]. In bezug auf das Zapateado kann

man annehmen, daß diese Form des Tanzens auf das einfache Aufstampfen zurückgeht, eine Gebärde des Zornes, des Trotzes und des Durchsetzungswillens.

- die Erklärung, die der Autor selbst dem Zapateado gibt: "significación simbólica de fecundación, posesión" [168]; dem entspricht die Tatsache, daß das Zapateado besonders im Tanz des Mannes wichtig ist. Sein Ursprung wird in vorgeschichtlichen Kulturstufen gesucht:

> "El baile flamenco (...) está en remota relación con danzas de tipo religioso, fertilizantes, de muerte y resurrección, y también recreativas, de origen posiblemente totémico." [169]

Wenn man dieser Erklärung folgt, könnte es möglich sein, daß sich hier ein Einfluß ländlicher Vegetationskulte und der mit ihnen verbundenen Tanzformen erhalten hat. Denn auch in den Hand- und Armbewegungen der Tänzerin kann ein symbolischer Ausdruck sexueller Kräfte gesehen werden: sie erinnern an Schlangen oder züngelnde Flammen. Allerdings ist der sexuelle Symbolgehalt beim weiblichen Tanz zurückhaltender, sublimierter als beim oft ausgesprochen sinnlich wirkenden Tanz des Mannes: "La bailaora es (...) una 'Devi', Gran Diosa arcaica cargada de un grave significado

protector y ritual-religioso (...)" [170]

Im Kontrast zwischen männlicher und weiblicher Haltung und Bewegung zeigt sich die spannungsreiche Polarität zwischen Mann und Frau, ein unentbehrliches Element der Flamenco-Ästhetik. Eine Verwischung dieser Grenzen, etwa eine Hosen tragende und sich "männlich" gebärdende Tänzerin, erträgt der Purist nur in Ausnahmefällen, wie bei der anerkannt genialen Carmen Amaya. Ein ausgesprochner Paartanz ist gegenüber dem reinen Solo äußerst selten , und auch dann berühren sich die Partner kaum - Ausdruck der tabuisierten Beziehung zwischen den Geschlechtern.

So werden innere Konflikte sozialer und erotischer Natur im Sichtbaren dargestellt, in einer Körpersprache, die in Artauds Theaterkonzeption gleichberechtigt neben dem verbalen Ausdruck steht: "(...) à côté d'un sens aigu de la beauté, ces gestes ont toujours eu pour but final l'élucidation d'un état ou d'un problème d'esprit." [171]

In solchen Zusammenhängen konnte natürlich keine Kunstauffassung im Sinne des "l'art pour l'art" aufkommen. Der Flamenco ist vielmehr die Manifestation einer Kultur, die Artaud definiert als "un moyen raffiné de comprendre et d'exercer la vie" [172]. Der Flamenco ist verwurzelt im Leben seines jeweiligen

anonymen Schöpfers und Interpreten, in der Geschichte und Gegenwart seines Volkes. Texte und Tanzformen sind nicht (jedenfalls nicht primär) schriftlich festgelegt, sondern von einer Generation zur nächsten weitergegeben worden. J. Heredia spricht von einer "crónica minuciosa del pueblo andaluz". [173] Kunst und Leben sind nicht zwei verschiedene Bereiche, sondern gehören untrennbar zusammen, also wird auch kein Bereich des menschlichen Lebens als unwichtig oder banal ausgeklammert.

Angestrebt wird die Vereinigung und Harmonisierung der Gegensätze, das "difícil equilibrio entre cuerpo, alma y espíritu" [174]. Hier zeigt sich wiederum eine Parallele zu der Auffassung Artauds, dem es um die leiblich-geistige Einheit des Menschen ging, im Rahmen eines therapeutischen Theaters, dessen Wirkung er mit der eines chirurgischen Eingriffs verglich.

Auch im Flamenco steht also der ganze Mensch auf dem Spiel, in seiner unübersehbaren, aber stets zu sublimierenden Körperlichkeit; so wie auch Artaud nicht den Körper an sich, sondern nur seine despotische Alleinherrschaft ablehnte. Der Cantaor Antonio Mairena spricht in seinen "Confesiones" von der Wurzel des echten Flamenco, der "razón incorpórea", die er folgendermaßen definiert:

"(...) es el espíritu antiguo de nuestros ritos, en especial del rito más importante, que consagra y proclama la alegría incontrolable de la pureza y de sus símbolos. Por eso en las raíces del árbol genealógico del cante gitano está la alboreá (...)" [175]

Die Alboreá aber feiert die körperliche Unberührtheit der Zigeunerbraut: so wie die Reinheit der Kaste die Basis für das Zusammengehörigkeitsgefühl der Zigeuner und für ihre über allen stehende "ley gitana" ist, so ist die Alboreá bedeutungsvoller Mittelpunkt in der Vielfalt der Flamencoformen - ein Beispiel für sublimierte Körperlichkeit.

Eine bemerkenswert realistische Haltung zum Menschen und seinem Triebleben kennzeichnet den Zigeuner. Gerade die hohe Bedeutung der bräutlicher Jungfräulichkeit ist ein anschauliches Beispiel: anstatt diesen Zustand mit mythisch-religiösen Vorstellungen zu verklären, hat der Zigeuner die rein biologischen Gründe des Jungfräulichkeitsgebotes noch nicht aus den Augen verloren, nämlich ganz schlicht den Wunsch des Mannes, sich der Vaterschaft seiner Nachkommen sicher zu sein.

Weit davon entfernt, etwa Sexualität und Aggression zu leugnen, haben die Zigeuner ein durchdachtes

System von Tabus und Verhaltensregeln entwickelt, um diese Triebe zu kanalisieren; im Bewußtsein der Gefahr, die der Gemeinschaft aus verdrängten oder unkontrolliert ausgelebten Triebimpulsen erwachsen kann. Die extrem frühen Heiraten gehören zu diesen Maßnahmen, auch die obligatorische räumliche Trennung von verfeindeten Sippen zur Vermeidung der Blutrache. Und als Ventil für die übermächtig erscheinenden Konfliktsituationen dient eben immer wieder ihr Aussprechen und Darstellen in Gesang und Tanz, im Psychodrama des Flamenco, dessen Gehalt man mit einer Definition Artauds umreißen könnte: "(...) l'idée de théâtre qui ne vaut que par une liaison magique, atroce, avec la réalité et le danger." 176)

Man beachte nur das Klima von elementarer Gewalt der Gefühle, von für unsere Begriffe übertriebener Heftigkeit, das viele Flamencotexte auszeichnet, und denke an den Ausspruch Artauds: "Tout ce qu'il y a dans l'amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende, s'il veut retrouver sa nécessité." 177)

Im folgenden einige Beispiele:

Yo me quisiera morí
por ber si se m'acaban
estos delirios por tí.

Lo que has hecho conmigo
tú no lo pagas ni hecho cuartos
ni puesto por los caminos.

Mal tiro le dén que muera
a aquel que tuvo la curpa
de que yo t'aborresiera.
oder:
- de que yo te conociera.

Entre la hostia y el cáliz
a mi Dios se lo pedí
que t'ajoguen las duquelas
como m'ajogan a mí.

Has e benír a buscarme
con el corasón partío
yorando gotas de sangre.

A mi puerta has de tocar
y no te tengo que abrir
y me has de sentir llorar.

Tiene posturas tu boca
de haber repetido mi nombre
de noche como las locas.

Unvollständig wäre aber das Panorama des Flamenco, wollte man die oft so einseitig betonten heiteren Seiten nun gänzlich unterschlagen. Denn wenn diese Kunst im weitesten Sinne der Lebensbewältigung dienen soll, muß sie auch das Bedürfnis des Menschen nach Freude stillen können. Doch ist auch diese Freude von besonderer Art: nicht oberflächlich und gedankenlos, vielmehr bestimmt vom Bewußtsein, daß Gelegenheiten zur Heiterkeit eher die Ausnahme sind, und vom trotzigen Willen, glücklich zu sein, und sei es nur für einige Augenblicke: "alegría desesperada de las ocasiones excepcionales" (178). So wird die alltäglichste Gelegenheit, sich zu freuen, ausgekostet:

Vámonos los dos a Cái,
verás la Virgen de Regla,
la más bonita que hay.

Vengo de mi melonar
traigo melones maúros
y sandías colorás.

Hermanita de mi alma
yo he pasaíto a Ronda
m'he gastaíto cinco duros
por oír cantá la Andonda.

Más hermosa eres que el sol,
que la nieve en el desierto,
que la rosa en el rosal
y la azucena en el huerto.

Freude und Tragik liegen im Flamenco dicht beieinander, mischen sich häufig. Selbst die auf den ersten Blick so temperamentvoll fröhliche Bulería ist nicht Ausdruck sorgloser Ausgelassenheit. Die älteren Bulerías scheinen noch getragener in ihrer musikalischen Form gewesen zu sein, und zu denken geben auch Texte wie die folgenden:

Sin frío ni calentura
gran poér, qu'entra en mi cuerpo
si sería la muerte horrorosa
que me viene persiguiendo...

Siete, eran siete
los siete sabios de Grecia
no sabían lo que yo sé

las fatigas y el tiempo
me lo han hecho comprender.

(Auch der oben zitierte Text "Lo que has hecho conmigo..." wird auf Bulería-Melodie gesungen.) Das Beispiel von "Terremoto de Jerez" schließlich, der bei seinen Bulerías fast immer in Tränen ausbricht und damit sein Publikum ebenso zum Weinen bringen kann wie mit seinen tragischen Siguriyas, zeigt die tiefe Dramatik, die auch einem scheinbar so fröhlichen cante innewohnen kann.

5.2. Revolutionärer Flamenco: eine Häresie?

Eine Flamenco-Sitzung, die nach den ihr gemäßen Regeln abläuft und zu einem wirklichen Kollektiverlebnis führt, zum gemeinschaftlichen Ausdruck von Schmerz und Freude, ist ein kreativer Akt: sie befähigt den Teilnehmer, sich und sein Leben neu zu begreifen und zu bewältigen, sie ist "une sorte de création totale où il ne reste plus à l'homme que de reprendre sa place entre le rêve et les événements." 179)

Aber diese ständig zu erneuernde Suche nach dem eigenen Platz in der Welt ist ein Kampf um die Selbst-Definition und hat nichts gemeinsam mit der passiven, konformistischen Annahme des status quo, die man dem Flamenco so oft angedichtet hat. So schreibt z. B. R. Molina zu diesem Thema:

> "Carece de rebeldía contra tal estado de cosas. Se resigna a vivir la suerte que le ha tocado en este mundo sin luchar por mejorarlo. Es un espectador amargo, nunca un revolucionario." 180)

Zwar muß man zugeben, daß zahlreiche Texte die Vorstellung vom Fatalismus zu bestätigen scheinen, so voller Bitterkeit und Hoffnungslosigkeit sind sie:

A l'audensia van dos pleitos
uno verdad y otro no;
la verdad perdió er juisio,
qu'er dinero lo mandó.

Ya no me habla en la calle.
En mí se cumplió el refrán:
Tanto tienes, tanto vales.

En el viaje de la vida
van los ricos a caballo
los caballeros a pata
y los pobres arrastrando.

Mancher Text macht einen geradezu masochistischen Eindruck:

Ya naide tiene fatigas,
que toas las tengo yo,
que tengo una losa negra
dentro de mi corazón.

Doch wäre es sicher falsch, so uneingeschränkt von Fatalismus zu reden. Allein das Aussprechen des Leidens, die Anklage, die verzweifelte Reaktion auf Ungerechtigkeit ist eine Form des Protestes; die

einzige Form, die den Schöpfern und Interpreten des authentischen Flamenco möglich war und ist: "denuncia primaria, irrepresible de un mundo hostil, bárbaro." (181) Mit welcher Grausamkeit mußte man sich auseinandersetzen im Andalusien des 18. Jh.:

> Los jerai por las esquinas
> con velones y farol
> en alta voz se decían
> mararlo que es calorró. (182)

Wenn es bei einem solchen Aufschrei bleibt oder der Konformismus, das Sich-Abfinden erzwungen wird -

> Yo no tengo más remedio
> que agachá la cabecita
> y decí que blanco es negro.

- dann schließt dies keineswegs die innere Revolte aus. So sind die Texte, die in jüngster Zeit von Cantaores wie Manuel Gerena, José Menese oder Paco Moyano gesungen werden, nur eine Weiterentwicklung einer Tendenz, die dem Flamenco im Prinzip immer schon innewohnte und die gewissermaßen nur darauf wartete, sich in noch deutlicheren Worten zu äußern. Allen Protesten der Juristen zum Trotz ist der "neue" und

doch garnicht so neue Flamenco mit "politischen" Texten eine Form der aktiven Auseinandersetzung mit der Umwelt und nichts wesensmäßig anderes als der "klassische" cante, der wiederum von seinen Anhängern oft zu einseitig gesehen wird. Man vergleiche die beiden folgenden Texte:

La tierra pa er señorito,
p'al obrero las fatigas.
¡Cuando pensará el obrero
deshasé estas injustisias
que ayudan los manijeros!

Yo sigo p'alante,
si a mí me ataran los pies y las manos
no podrán frenarme ya
porque no hay freno que a mí me sujete
el ansia de libertá.

Die erste Strophe wurde in den 30er Jahren von den Gebrüdern Caba aufgezeichnet, die zweite stammt aus unseren Tagen, geschrieben von F. Moreno Galván für José Menese. Es könnte, vom Inhalt her gesehen, genausogut umgekehrt sein...

5.3. Ist der Flamenco noch lebensfähig?

Angesichts der überall ins Auge fallenden Kommerzialisierung des Flamenco ist man geneigt, die Frage negativ zu beantworten. Denn daß die in vielen Tablaos, Kneipen, in den Höhlen des Sacromonte und in den Nachtclubs der Touristikzentren dargebotenen Lieder und Tänze nicht mehr als eine Karikatur des echten Flamenco sind, steht außer Frage. Paradoxerweise sind es gerade diese bis zur Unkenntlichkeit verzerrten Spielarten, die den Flamenco weithin bekannt gemacht, den wahren Weg zu ihm jedoch verbaut haben. Es entsteht ein Teufelskreis aus schlechter Qualität auf der Bühne und einer entsprechenden Erwartungshaltung von seiten des Publikums: ein an oberflächliche Rumbas und süßlich-theatralische Fandangos gewöhntes Ohr wird sich dem rauhen, aufwühlenden "cante grande" zunächst verschließen; und wer bei einer Tanzdarbietung vor allem viel Flitter und spektakuläre Posen erwartet, weiß die Strenge eines "baile jondo" oder den verhalten sinnlichen Charme einer Bulería sicher nicht auf Anhieb zu schätzen.

Wie schon anfangs erwähnt, ist diese Fehleinschätzung keineswegs auf Ausländer beschränkt, sondern gleichermaßen in Spanien verbreitet. Die recht

häufige Bereitschaft etwa, Interpreten der "canción española" als Flamencokünstler zu bezeichnen, (einige allerdings pflegen beide Kunstformen, was die Grenzen gelegentlich verwischt) oder die kritiklose Bewunderung des unbestreitbar genialen klassischen Tänzers, Choreographen und Bühnenbildners Antonio, der aber eben als Flamencotänzer zumindest in den letzten Jahren nur noch mittelmäßige Leistungen zu bringen vermag, gibt sehr zu denken. Am Beispiel Antonios fällt übrigens auf, daß der größte Teil seines Publikums ausgesprochen bourgeois und im Grunde flamencofremd ist. Dieser Tänzer ist gesellschaftsfähig geworden, während vielen anderen Interpreten, besonders wenn sie auch noch Zigeuner sind, das anrüchige Flair des Bohémien anhaftet. Antonio jedoch ist vom bürgerlichen Publikum vereinnahmt worden. Bei seiner Abschiedstournee im Sommer 1978 war es peinlich, mitzuerleben, wie die Zuschauer immer wieder in frenetischen Beifall ausbrachen, obwohl sie nur simpelste Schritte, eine Menge Schaueffekte und sogar wiederholt völlig unrhythmisch getanzte Passagen (!) vorgesetzt bekamen. Wenn man weiter weiß, daß Antonio stets vor ausverkauftem Haus auftrat, ein so brillanter und künstlerisch reiner Tänzer wie Mario Maya dagegen im gleichen Theater vor fast leeren Rängen, so spricht das nicht eben für die Einschätzungsfähig-

keit des Publikums - und das in Sevilla, einem der Zentren in der Entstehung und Entwicklung des Flamenco.

Der echte Flamenco ist unpopulär wie eh und je, seine Kenntnis und Pflege auf kleine Kreise beschränkt. Pericón de Cádiz, ein betagter Cantaor, hält aber die heutige "afición" für größer, als sie es zur Zeit seiner Jugend war, nur habe sich die Szenerie geändert: statt auf privaten Fiestas, bei denen der Künstler sich nur zu häufig beim zahlenden Señorito beliebt machen mußte (ohne Rücksicht auf sein Ethos als Künstler), finde der Flamenco nun auf anderen Szenerien statt. So in einigen Tablaos, die hohe Qualitätsmaßstäbe anlegen, dann auf den sommerlichen Festivals und bei den Wettbewerben.

Hierzu sei bemerkt, daß die Festivals leider durch die zu häufige Verpflichtung immer derselben Künstler monoton werden. Weniger bekannte, einsatzfreudige Interpreten haben kaum Chancen, ins bereits ausgebuchte Programm aufgenommen zu werden. Umgekehrt tut es den so ermüdend oft auftretenden Künstlern keineswegs gut, wenn man sich derart um sie reißt: das persönliche Engagement läßt nach. Nicht selten kann man beobachten, daß ein Sänger bei mehreren Festivals mit den gleichen cantes aufwartet, ja sogar innerhalb dieser cantes immer dieselben Texte singt, als ob er eine

Pflichtübung absolviere. Gegen diese Art von Routine sind bedauerlicherweise auch so gute Sänger wie "Chiquetete" und "Lebrijano" nicht gefeit, wobei sich letzterer zusätzlich durch rücksichtslosen Protagonismus gegenüber seinen Kollegen unbeliebt macht.

Dieser Umstand ist besonders ärgerlich für einen Besucher, der vielleicht vor allem aus Interesse an einem bestimmten Künstler zu einem Festival geht und sich zwangsläufig die Mehrzahl der Interpreten, die er kurz vorher in einem anderen Festival erlebt hat, nochmals anhören muß, noch dazu mit fast identischen Vorträgen.

Den großen Wettbewerben, deren Ziel es ist, Amateure zu fördern oder - wie im Fall der "concursos nacionales" in Córdoba - Beispiele besonders reiner und verdienstvoller Professionalität zu prämiieren, wird häufig vorgeworfen, daß die in ihnen ausgesetzten Preise nicht immer aufgrund besonderen Könnens verliehen werden, sondern daß Lokalpatriotismus, persönliche Vorlieben, künstlerische Inkompetenz der Jury (!) und sogar offene Bestechung die Ergebnisse verfälschen; ein m. E. beschämender Zustand.

Was private Zirkel von Flamencofreunden angeht, trifft man gelegentlich auf den ausgesprochenen Snobismus der "cabales", der Eingeweihten, die sich

geradezu als Verwalter eines Mysteriums ansehen, von dem einem Außenstehenden nur widerwillig Kenntnis gegeben wird. Übrigens sind Zigeuner in dieser Hinsicht allgemein vorurteilsfreier, wenn man auch nie vergessen sollte, daß ein Nichtzigeuner (ganz gleich, welcher Nationalität) immer viel Fingerspitzengefühl gegenüber der relativ "geschlossenen Gesellschaft" der Zigeuner beweisen und sich nicht aufdrängen sollte - dann allerdings kann man Glück haben und unerwartet gute Kontakte knüpfen.

Das intensivste Flamencoleben findet sich immer noch in den Dörfern Andalusiens (vor allem im Westen) und in den Zigeunervierteln der Städte. Generell läßt sich sagen: je näher ein Individuum noch den ursprünglichen Entstehungsbedingungen des Flamenco ist, umso größer ist seine Chance, als Interpret die Reinheit der Tradition oder eine fruchtbare Weiterentwicklung zu garantieren. Die "canasteros", die noch nicht ganz seßhaften bzw. teilweise noch völlig nomadisierenden Zigeuner, werden von ihren seßhaften Rassengenossen, den "gitanos caseros", in einer Mischung aus Furcht und Bewunderung als die "echten Zigeuner" angesehen; sie gelten auch als der Kern, um den sich die reinste Flamenco-Aktivität abspielt. Die Familien so berühmter Tanzinterpreten wie "Farruco" und Manuela Carrasco sind Canasteros.

In den letzten Jahren bzw. Jahrzehnten ist ein steigender Einfluß moderner Lebensformen mit zumeist negativen Folgen für den Flamenco zu beobachten. Die Abwanderung der ländlichen Bevölkerung in die Städte oder gar ins Ausland, die Sanierung gewachsener alter Stadtviertel (besonders Triana hat sehr zu leiden; dort sind die zwar ärmlichen, aber kommunikationsfördernden "casas de vecinos" mit ihren großen Gemeinschaftspatios fast sämtlich abgerissen, ihre Bewohner in sterile und ebenso ärmliche Neubauten umgesiedelt worden),das für die Konsumgesellschaft so typische Streben nach Besitz und Bequemlichkeit und die damit verbundene Veränderung der Wohnverhältnisse - all das wirkt sich hemmend auf ein spontanes Entstehen privater "fiestas" unter Verwandten, Nachbarn und Freunden aus. Solche Fiestas waren z. B. noch vor ca. 20 Jahren in Morón de la Frontera im Umkreis der Familie von Diego del Gastor, eines berühmten, jedoch nie voll professionellen Gitarristen, an der Tagesordnung.

Doch wenn dieser "familiäre" Flameco auch bedroht ist, so ist er doch keineswegs totzusagen. Im "Polígono Sur" etwa, einem von zahlreichen Zigeunern bewohnten Außenbezirk Sevillas mit großen sozialen Problemen, gehört der Flamenco nach wie vor zum Familienleben, besonders bei Festen, wie Brautwerbung, Hochzeit, Taufe. Die Informationen hierzu stammen von einem in der

dortigen Kirchengemeinde tätigen Arbeiterpriester, der durch seinen Beruf Zugang zu den intimsten Ritualen der sehr traditionellen, mißtrauischen und stolzen Canasteros erhält, was einem Nichtzigeuner normalerweise sehr erschwert wird. Hier ist Flamenco noch unverfälschter, tiefempfundener Bestandteil des täglichen Lebens, ähnlich wie in der hermetischen Epoche des vorigen Jahrhunderts.

In diesem Milieu liegt die große Reserve des professionell ausgeübten Flamenco; die Förderung der dort vorhandenen Talente ist bisher meist aus Mangel an Geld und Interesse weitgehend unterblieben. Denn eine Förderung ist selbstverständlich notwendig, damit aus einem begabten"aficionado" ein guter und würdiger Profi wird, der erst durch die ständige Anregung und Herausforderung des öffentlichen Auftritts, durch das Messen an der Leistung anderer Künstler, wachsen und reifen kann.

Allerdings darf eine solche Förderung nicht mit einer zu abrupten und langfristigen Entfremdung vom sozialen und geographischen Lebenskreis einhergehen, die mit einer Entwurzelung gleichzusetzen ist; wie im Fall einer Verpflichtung in einem Tablao in Madrid. Auch die zu schnelle und manchmal unerwartet lukrative Berühmtheit wird nicht immer von dem Künstler verkraftet. Die ungewohnte Sonderstellung, das

Umworbensein durch Menschen anderer Gesellschaftsschichten, die sonst nie mit ihm Kontakt gesucht hätten, kann zu einer Korruption der Persönlichkeit, zu kurzsichtiger Arroganz führen und den Umgang mit dem betreffenden (und damit auch seine eigenen sozialen Kontakte) schwierig gestalten.

Wenn der Künstler Zigeuner ist, kann ihm seine eigene Familie das Leben schwer machen, indem sie ihn entweder hemmt - um z. B. die durch Tourneen bedingten längeren Trennungen zu vermeiden - oder rücksichtslos ausnutzt. Die eigentlich positiv zu bewertende Verpflichtung, die wirtschaftlich schwächeren Familienmitglieder zu unterstützen, kann auf diese Weise zur aufgezwungenen Last werden. Das Beispiel von Manuela Carrasco, die von ihrem Vater so lange ausgebeutet wurde, bis sie sich nach Zigeunerbrauch durch Flucht mit ihrem Verlobten und die obligatorisch werdende Heirat seinem Einfluß entziehen konnte, machte viel von sich reden. Ähnliches gilt für "Farruco", der den Tanzunterricht für seine beiden Töchter mit Prügel vorantreibt - Pervertierung zigeunerischen Familiensinnes, die auch gerade von Zigeunern scharf kritisiert wird.

Als Gegenbeispiel fällt Curro Fernández angenehm auf, ein gut assimilierter, sehr bewußter Zigeuner und ein vor allem zur Tanzbegleitung gefragter Sänger.

Er will das offensichtliche Tanztalent seiner 12jährigen Tochter erst dann behutsam und systematisch fördern, wenn sie mindestens 15 Jahre alt und selbst immer noch stark interessiert ist. Bis dahin sollen Schulbesuch und kindliche Freizeitbeschäftigungen nicht unter Drill und zu früher Professionalität leiden. Diese Einstellung ist in ihrer Weitsicht gerade jetzt anzuerkennen, da sich eine deutliche Tendenz zu rasch"aufgebauten" Kinderstars abzeichnet; wie die 9jährige Isabelita Ballón, Schülerin von Matilde Coral, gefördert von Antonio Mairena und von der Kritik gelegentlich überschwenglich gelobt. Der überernste, völlig unkindliche Eindruck, den diese allzu junge Künstlerin macht, läßt ihre Überforderung ahnen. Und trotz aller Propaganda erreicht ihr mit sehr viel Grazie und technischem Können vorgetragener Tanz bei weitem nicht den Ausdruck, den "duende" der gleichaltrigen Zigeunerin Juanita Vargas Amaya, die in einigen Jahren eine Sensation in der Flamencoszene hervorrufen könnte.

Abschließend läßt sich sagen, daß der Problemkreis der Lebendigkeit des Flamenco und der Förderung potentieller Künstler entscheidend von weitergreifenden gesellschaftlichen Faktoren abhängt, wie etwa von der prekären kulturellen Lage der Zigeuner. Vielleicht steht der Flamenco vor der härtesten Bewährungsprobe...

6. Ausblick auf aktuelle Tendenzen im Flamenco

6.1. "Flamencología"

Besondere Erwähnung verdient die in den letzten Jahren verstärkt hervortretende wissenschaftliche Erforschung des Flamenco, die "flamencología"; ein Ausdruck, den die "flamencólogos" selbst übrigens nicht besonders schätzen. Sie blickt auf berühmte Vorläufer zurück: Antonio Machado y Alvarez untersuchte vor allem die Texte, Manuel de Falla verfaßte einige - allerdings umstrittene - Abhandlungen über den musikalischen Aspekt. Unter den heutigen Autoren seien als wichtigste genannt: der früh verstorbene Ricardo Molina, Anselmo González Climent, Fernando Quiñones, José Blas Vega, Arcadio Larrea, J.M. Caballero Bonald, Donn E. Pohren. Die politische Tragweite des Flamenco untersuchten vor dem Bürgerkrieg die Gebrüder Caba; gerade diesem Gesichtspunkt wird heute wieder verstärkte Aufmerksamkeit zugewandt.

Neuen Veröffentlichungen zum Thema "Flamenco" und Wiederauflagen vergriffenerTitel widmet sich der Verlag "Demófilo"; die "tertulia flamenca" von Ceuta gibt eine Informationsschrift heraus; eine Flamencozeitschrift existiert sogar in der Bundesrepublik.

Seit 3 Jahren arbeitet José Heredia Maya an dem Projekt, den Flamenco in die Universitäten hineinzutragen. Ein Seminar zu diesem Thema an der Universität Granada, die ihm seine Aufgabe übrigens nicht gerade leicht machte (Heredia ist Sozialist und macht auch bei der Behandlung seines Themas keinen Hehl aus seinem Engagement) und eine Reihe von Vorträgen und von im Rahmen des Seminars organisierten Konzerten stießen auf große Resonanz.

In den letzten Jahren mehren sich die Veröffentlichungen über Flamenco, auch in Form von Dissertationen, die kurioserweise eher von Ausländern als von Spaniern kommen, wie etwa von der Französin Danielle Dumas und dem Amerikaner Paul Hecht.

Wenn auch z. B. F. Quiñones das Phänomen der "flamencología" als eine Dekadenzerscheinung ansieht - Flamenco nicht mehr als vitale künstlerische Manifestation, sondern als im Sterben begriffenes Objekt wissenschaftlicher Betrachtung - so ist doch der Flamenco auf diese Weise vielen verständlicher geworden, die nichts von dieser Kunst wußten oder aufgrund mangelnder Vorbereitung nichts mit ihr anfangen konnten, wie die akademische Jugend oder der ausländische Besucher Spaniens. Die "flamencología" ist, trotz manch einseitiger oder allzu phantasievollen These, auf die der Leser stoßen mag, in ihrer kon-

troversen Vielfalt ein unentbehrliches Gegengewicht zur Kommerzialisierung.

So wird der Flamenco (wie es schon Lorca in den 20er Jahren zu propagieren versuchte) allmählich wieder als Kulturgut gewürdigt und verliert für den vorurteilsfrei Interessierten den Hauch des Vulgären, mit dem ihn das bürgerliche Publikum ausstattete - dieses Publikum ist übrigens nach wie vor am wenigsten ansprechbar.

6.2. Bewahrung der Tradition

Das Bestreben, die traditionellen Formen des Flamenco zu bewahren, geht sowohl von den "flamencólogos" als auch von den Künstlern selbst aus. In den 50er Jahren begann man mit der Erstellung der großen Anthologien:systematisch geordnet wurden so viele wie möglich der z. T. sehr alten cantes auf Schallplatten festgehalten, denen oft ein Kommentar zur Erklärung beilag. Das war für manche nur noch wenig gesungene Form oder eine ihrer Varianten die Rettung vor Vergessen oder Verfälschung.

Das bisher letzte Projekt dieser Art war das "Archivo del cante flamenco" (1969) von J.M.Caballero Bonald, bestehend aus 8 Langspielplatten und einer ausführlichen, illustrierten Broschüre. Das Aufnahmeteam suchte auch etliche sehr alte Künstler auf, die in ihrem Leben Halbprofessionelle waren und deren heutige Interpretationen nur noch ahnen lassen, wie beeindruckend und ergreifend sie im Vollbesitz ihrer Kräfte gewesen sein mögen; etwa "Tía Anica La Piriñaca", "Tío Gregorio El Borrico", Joselero de Morón oder José Reyes "El Negro". Das "Archivo" stellt wohl den zur Zeit vollständigsten Überblick über die bekannten cantes dar.

Auch einige aktive Künstler haben es sich zur

Aufgabe gemacht, ihre Tätigkeit als Interpreten mit einer persönlichen Forschungsarbeit zu verbinden. Besondere Verdienste erwarben sich hier Antonio Mairena und Antonio Fernández Díaz "Fosforito", die ein praktisch lückenloses Repertoire mit einer soliden Kenntnis der einzelnen Stile vereinigen. Mairena wird allerdings gelegentlich vorgeworfen, er habe bestimmte Stilvarianten nicht konserviert oder wiederbelebt, sondern schlicht "erfunden"... Wie dem auch sei: er hat ganze Anthologien höchster Qualität besungen, ebenso wie der über 80jährige Pepe El de la Matrona, der in seiner unglaublich vitalen Persönlichkeit eine Verbindung zwischen mehreren Generationen und Stilepochen herstellt.

Neben diesen "cantaores eruditos" steht natürlich eine Unzahl von Künstlern, die rein instinktiv und unbewußt die Tradition ihrer Vorfahren fortsetzen. Solche Stimmen sind z. B. "Agujetas" (dessen völlig archaischer Stil die Flamencowelt vor Jahren förmlich aufschreckte), "Chocolate", La Fernada y la Bernarda de Utrera, Terremoto de Jerez und viele mehr.

Was man nicht unter Bewahrung der Tradition verstehen sollte, ist die starre Haltung gewisser Traditionalisten, die den Flamenco zu einem unveränderlichen Museumsstück machen wollen. Sie dulden keine Abweichung von Normen, die sie als endgültig und

allein verbindlich betrachten, ohne zu berücksichtigen, daß diese von ihnen so unnachgiebig verteidigten Normen ja auch das Ergebnis einer dynamischen Entwicklung waren. Es ist nicht einzusehen, warum man diese Entwicklung in einem bestimmten Stadium "einfrieren" sollte. Grotesk ist es außerdem, daß viele als definitiv betrachtete cantes auf Interpreten des vorigen Jahrhunderts zurückgehen, uns also sowieso nur indirekt, d. h. unkontrollierbar modifiziert, überliefert sind. Die Haltung dieser traditionshörigen Zeitgenossen charakterisiert A. Salóm ironisch folgendermaßen: "El flamenco, dicen, debe seguir siendo lo que siempre (?) fue. Y todo intento de renovación es atentado, desnaturalización." [183]

Auf diese Weise wird die künstlerische Phantasie und Spontaneität ausgetrocknet. Alle Schöpfer persönlicher Stile oder gar neuer cantes waren in ihrer Zeit "unorthodox". Das gilt in noch verstärktem Maße für Tanz und Gitarrenspiel, die gerade in diesem Jahrhundert aus der bloßen Begleitfunktion heraus eine Bedeutung als eigenständige Kunstformen gewannen. Eine solche Entwicklung und Bereicherung ist nur in einer Atmosphäre kreativer Offenheit möglich, die evtl. auch kurzlebige Modeerscheinungen mit sich bringen kann, diese aber auch verkraftet.

6.3. Weiterentwicklung

Aus dem oben Gesgten geht hervor, daß Bewahrung und Weiterentwicklung keineswegs Gegensätze sind, sondern sich gegenseitig ergänzen und sich außerdem in guter Gesellschaft mit der "flamencología" befinden, die ja das Erforschen von Entstehungsbedingungen und Entwicklungsprozessen zur Aufgabe hat.

Dem Thema des politischen Flamenco als steigende Tendenz ist an früherer Stelle bereits ein Kapitel gewidmet worden. Zum literarischen Aspekt sei noch gesagt, daß das wachsende Selbstbewußtsein und Geschichtsinteresse der Zigeuner eine Reihe von Texten hervorbringt, die sich mit der Geschichte des Zigeunervolkes auseinandersetzen. Félix Grande (kein Zigeuner) schrieb die Vorlage zu "Persecución", einer vielbeachteten, sorgfältig illustrierten Platte von "El Lebrijano". Wenn die Gefahr der sentimentalen Nabelschau vermieden wird - bisher sieht es so aus - liegt hier Material zu sehr interessanten neuen Texten. Vorbilder dazu gibt es aus dem vorigen Jahrhundert.

Die Flamenco-Musik erfährt gerade in den letzten Jahren eine bedeutende Bereicherung. So beginnen Musiker, andere Instumente als die traditionelle Gitarre zu benutzen, wobei sich das Klavier (z. B.

von Pepe Romero) bisher am besten zu eignen scheint, während Blasinstrumente wie das Saxofon den Charakter der Flamencomusik offenbar zu stark verfälschen.

Flamenco mit arabisierenden Elementen (in der Art des Gesanges und in der Instrumentierung) kommt aus Madrid - von "El Rubio" und seiner Familie - und von dem jungen Canastero-Ehepaar Lole y Manuel aus Sevilla. Der Umstand, daß Lole z. T. in Nordafrika aufwuchs, hat ihren Gesangsstil entscheidend mitbestimmt, zumal sie außer Flamenco auch rein arabische Musik singt. Auch "Pansequito del Puerto" singt tangos gitanos mit stark arabischem Einschlag und einer Begleitung, wie man sie von marokkanischen Kapellen kennt. Auffallend ist, daß die Interpreten dieses "arabischen Flamenco" ausnahmslos Zigeuner sind und daß sich von allen cantes zu dieser Bearbeitung am besten die Tangos zu eignen scheinen, deren Rhythmus von José Heredia so treffend als "Karawanenschritt" bezeichnet wird. Abgesehen vom unbestreitbaren Reiz solcher musikalischen Mischprodukte sollte man ihren Kritikern entgegenhalten, daß schließlich das maurische Element einen ganz entscheidenden Anteil an der Entstehung des Flamenco hatte und daß die jahrhundertealte Austauschbewegung zwischen Andalusien und den Maghreb-Ländern immer noch lebendig ist.

Ebenfalls als gelungen zu bezeichnen ist der Ver-

such der jungen Zigeunerin "La Susi", Flamenco zu einer geschmackvoll und einfallsreich gestalteten Begleitung mit modernen Instrumenten, u. a. einer elektronischen Orgel, zu singen.

Enrique Morente aus Granada dürfte zur Zeit derjenige sein, der bei der Erneuerung des Flamenco in einem sehr persönlichen Stil am weitesten geht und von dieser Aufgabe förmlich besessen ist. Wenn er auch gelegentlich über sein Ziel hinausschießt - bei einigen seiner neuesten cantes fällt es schwer, den ihnen zugrundeliegenden Rhythmus zu erkennen - muß man ihm umfassendes Wissen, außergewöhnliche Sensibilität und ein hohes künstlerisches Niveau bescheinigen. Leider wird dieser berufene junge Künstler von den bereits erwähnten Vergangenheitsanbetern geradezu als Ketzer betrachtet; doch hat er sich bei denen, die zuhören und umdenken können, bereits einen festen Platz erobert.

Fast schon ein Grenzgebiet des Flamenco stellt die Musik der Gruppe "Gualberto" dar. Hier wird Flamencomusik (übrigens teilweise gesungen von Morente) mit so überraschenden Instrumenten wie Sitar, Violine, Schlagzeug, Elektogitarre u. a. gespielt, was eine fremdartige, faszinierende Wirkung hervorruft. Der Rhythmus des jeweils zugrundeliegenden cante bleibt dabei erhalten, wenn auch durchmischt mit Elementen

der Rockmusik.

Auf Flamencomusik basierend, spielt der junge Pianist Felipe Campuzano unter dem Titel "Andalucía espiritual" eine sehr ansprechende andalusische Pop-Musik. Und noch weiter vom Flamenco entfernt sich der kommerzielle "Gypsy-Rock", der äußerst lebendig und wandlungsfähig ist.

Die beiden letzten Beispiele zählen aber schon nicht mehr zum Flamenco, sondern sind als Ableitungen zu betrachten.

7. Ein besonderes Kapitel: "Teatro flamenco de vanguardia"

7.1. Vorbemerkungen

Die bisherigen Ausführungen sollten zeigen, daß sich der Flamenco aufgrund seiner geographischen und sozialen Entstehungsbedingungen und seiner tiefen Verwurzelung in der Zigeunerkultur sowie durch seine Ausdruckssprache besonders gut dazu eignet, mit den Vorstellungen Artauds zum "théâtre de la cruauté" parallel gesetzt zu werden. Es ist nur immer wieder zu bedauern, daß Artaud diese außergewöhnliche Kunst, deren Vielfalt und ständiger Wandel im vorigen Kapitel ausführlich behandelt wurden, nicht gekannt zu haben scheint. Das mag daran liegen, daß der Flamenco von ca. 1910 bis in die 30er Jahre hinein einem Ausländer - wenn überhaupt - in erster Linie in der Form der "ópera flamenca" und anderen kommerziellen Spielarten bekannt sein konnte. Diese Varianten entsprachen aber wohl kaum Artauds Kunstauffassung, und ein Kennenlernen des authentischen Flamenco, zu dem ja ein Aufenthalt in Andalusien unumgänglich gewesen wäre, war ihm offenbar nicht möglich. -

Am interessantesten wird unsere vergleichende

Betrachtung natürlich in dem Moment, da wir den Flamenco einbezogen finden in ein Bühnengeschehen, an das man Artauds Maßstäbe für ein neues Theater anlegen kann. Wie sehr der Flamenco in sich schon dramatische Kunst ist (wir beziehen uns hier auf die Ausdrucksmittel, denn die innere Dramatik ist ja bereits besprochen worden), verdeutlicht eine Passage von R. Molina, die trotz ihrer Länge hier zitiert sei, um die Vielfalt der Flamenco-Ästhetik ins Gedächtnis zu rufen:

> "En ese universo, el bailaor o la bailaora representan un sentimiento, una pasión, a veces hasta una brevísima historia, convirtiéndose el baile en comentario dramático del argumento de la copla. (...) En tal interpretación confluye tanta variedad de lenguajes simbólicos, que renunciamos por ahora a analizarlos. (...): la música instrumental (guitarra), el cante (disociable en elementos músico-vocales e idioma), el teatro (expresiones del rostro e interferencia de gestos 'teatrales' en los movimientos del baile flamenco), los elementos 'ambientadores' (bata de cola, peinado etc., auténtico disfraces evocadores de una Andalucía pretérita), el instrumental rítmico intrínseco a la coreografía flamenca (castañuelas y taconeo), el baile flamenco mismo en su importancia axial y

> la colaboración luminosa y cromática de potentes focos eléctricos creadores de violentos claroscuros." [184]

Im Gegensatz zur "ópera flamenca", in deren Rahmen der Flamenco stark trivialisiert wurde, sucht ein seit einigen Jahren an Bedeutung gewinnendes Flamenco-Avantgarde-Theater nun nach den reinsten Formen dieser Kunst. Daß dabei Stücke zustandekommen, die in vielen Zügen im Sinne Artauds sind, ist umso frappierender, als in nur ganz wenigen Fällen bewußt auf eine Verarbeitung seiner Ideen hingearbeitet wurde; meist war den Ausführenden dieser Autor völlig unbekannt.

Die Anzahl der im folgenden besprochenen Stücke mag klein erscheinen, ihre Eignung zum Vergleich mit Artauds Theaterkonzeption unterschiedlich. Doch standen zu den ersten, schon mehrere Jahre zurückliegenden Versuchen nur indirekte und spärliche Informationen zur Verfügung: die Stücke werden nicht mehr gespielt, die betreffenden Künstlerensembles haben sich aufgelöst. Teilweise sind diese Bühnenexperimente später wieder aufgegriffen und bei einem der hier behandelten Dramen verarbeitet worden. So haben z. B. "Camelamos nacarar" und "¡Ay!" profitiert von "Ceremonial de canto y baile" und von

"Oratorio".

Auch war es mir in meinem zwar recht langen, aber doch letztlich begrenzten Andalusien-Aufenthalt natürlich nicht möglich, alles hierzu Sehenswerte zu sehen, denn einige jetzt nur in der Planung bestehende Stücke kommen erst ca. im nächsten Jahr zur Aufführung. So hat "Lebrijano" angeblich vor, "Persecución" in Szene zu setzen; Carmen Albéniz plant ein Stück, das Tanz, Gesang und Rezitation verbindet; Concha Vargas, die schon früher einmal ihren Tanz von Gedichtrezitationen (Lorca) begleiten ließ, arbeitet mit Curro Fernández an der Idee zu einem Flamenco-Schauspiel, zu dem Antonio Atienza den Text schrieb. Es soll sich um einen sozialkritischen Stoff handeln, der sich vor allem mit der Rolle der Kirche in Spanien auseinandersetzt. Da dieses Stück in der mir gegenüber erwähnten Fassung eine recht große Anzahl von Mitwirkenden erfordert, wird seine Realisierung unter Umständen an Termin- und Finanzierungsschwierigkeiten scheitern. Diese konkreten Fehlschläge ändern jedoch nichts daran, daß die Tendenz zum engagierten Flamenco-Theater im Steigen begriffen ist.

7.2. "Quejío"

"Nous avons besoin d'un théâtre qui nous réveille: nerfs et coeur." [185] verkündete Artaud, und genau diesen Anspruch erfüllt das Flamenco-Drama "Quejío", das bei seiner Uraufführung 1972 großes Aufsehen erregte und der Gruppe "La cuadra de Sevilla" schnell Ärger mit der unter Franco noch sehr scharfen Zensur einbrachte.

Aufrüttelnd ist es in der Tat, was der Zuschauer zu sehen bekommt: ein Ausschnitt aus dem Leben des andalusischen Landproletariats, die harte Darstellung von Arbeitslosigkeit, Resignation und Flucht in die Emigration. Aber nicht in Diskursen wird dieses Thema behandelt, sondern in Bildern und mit allen Ausdrucksmitteln, die der Flamenco bietet: Tanz, Gesang, Gitarrenspiel; dazu kommen kurze Szenen in einfacher pantomimischer Darstellung.

Allein ein Blick in die Zusammenstellung von Szenenfotos, die (mit ausführlicher Erklärung des Stückes) als "Informe" veröffentlicht wurde, zeugt von einer Ausdruckskraft, die dem Betrachter den Gedanken an das "unter die Haut gehende" Theater Artauds geradezu aufdrängt. Und so ist sich auch José Monleón, Theaterkritiker und an der Arbeit der "Cuadra" als Berater beteiligt, dieser Parallele bewußt: dieses Drama sei

nicht auf der Grundlage der Ideen Artauds konzipiert worden, sondern sei ein Beispiel für das Theater, das dieser sein Leben lang gesucht habe.

> "Buscaba Artaud una expresión ritual del hombre, que lo mostrara sin máscaras, que lo despojara de la 'comedia social' y lo reintegrara a su categoría de fuerza viva y elemento de la naturaleza." 186)

Das in "Ouejío" am stärksten vertretene Artaud'sche Ausdrucksmittel ist die Konkretisierung eines Sachverhaltes - in diesem Fall der Unterdrückung - in einem Objekt, einem mit Steinen gefüllten Faß, das die Darsteller mit Seilen von der Bühne zu ziehen versuchen. Dieses Faß und einige andere Objekte (Ackergeräte, Öllampen, Ketten an den Füßen der Akteure) sind Teile einer physischen Sprache, in der Artaud den Objekten eine besondere Funtion einräumte:

> "Il consiste dans tout ce qui occupe la scène, dans tout ce qui peut se manifester et s'exprimer matériellement sur une scène, et qui s'adresse d'abord aux sens au lieu de s'adresser d'abord à l'esprit comme le langage de la parole." 187)

S. Távora spricht von einem "alfabeto de imágenes

vivas" [188] - wer dächte da nicht an die "hiéroglyphes animés" bei Artaud? [189]

Diese Bildersprache ist in der direkten Inszenierung entwickelt worden, die für Artaud fundamental war [190], d. h. ein schriftliches Schema der einzelnen Szenen wurde erst nach Durchspielen verschiedener Möglichkeiten festgelegt. So stützt sich "Quejío" nicht auf einen trockenen, abstrakten Text, sondern auf die täglich von seinen Darstellern erlebte und erlittene Wirklichkeit. Sie alle kommen aus den ärmsten Schichten Sevillas und seiner Provinz, einige sind Zigeuner, die Vorfahren des Tänzers waren noch Nomaden. Sie stellen sich selbst dar, setzen sich auf der Bühne aktiv mit ihrem Leben auseinander.

Diese Authentizität hat dazu beigetragen, daß "Quejío", ohne Dialoge und mit z. T. unverständlich gesungenen Texten, auf seinen ausgedehnten Auslandstourneen spontan verstanden wurde, auch in seinem politischen Gehalt. Denn die Tatsache, daß dieses Drama kraft seiner Bildhaftigkeit zunächst die Sinne des Zuschauers anspricht, schließt keineswegs aus, daß zum Durchdenken und zur Lösung der dargestellten Situationen aufgerufen werden soll. Das szenische Geschehen (eine Intrige existiert nur in rudimentärer Form) läßt keine Zweifel an der politischen Hal-

tung aufkommen, die ihm zugrundeliegt. Denn die verzweifelten Einzelaktionen, seien es die frenetischen Fußschläge des Tanzes, seien es die individuellen, unkoordinierten Versuche, die schwere Tonne von der Bühne zu zerren, sie alle ändern nichts an der Statik der Ausgangsposition: an der scheinbar aussichtslosen Lage des andalusischen Volkes. Erst der Entschluß zur gemeinsamen Handlung bringt das belastende Objekt fort, öffnet den Weg zur Freiheit. So ist das sinnlich Wahrnehmbare ein Vehikel für Aussage und Agitation: "La emoción abre el camino a la reflexión, envuelve al espectador y evita que se escape por atajos culturalistas." [191]

Hier stellt man eine starke Ähnlichkeit zu Arrabals "Théâtre de guerrilla" fest, das sich ausdrücklich auf Artaud stützt, wie z. B. in "Et il passèrent des menottes aux fleurs". Sowohl Arrabal als auch "La Cuadra" arbeiten ohne Vorhang, lassen ihr Stück bei völliger Dunkelheit, in einer rituell-geheimnisvollen Atmosphäre beginnen und sich in einem spannungsreichen Rhythmus bis zum paroxystischen Ende steigern. In beiden Fällen erhält der Zuschauer Gelegenheit, an der dramatischen Aktion teilzunehmen; bei Arrabal im anschließenden Ritual, in "Quejío" im gemeinsamen Beseitigen der Tonne. Die spontane Mitwirkung der Zuschauer war durchweg sehr groß - die Aufhebung der

Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum, eines der Hauptziele Artauds, war verwirklicht: "la división escenario - sala desapareció por completo y, con ella, la triste dicotomía a la que el humanismo burguós obligó al teatro durante mucho tiempo." [193]

"Camejío" ist eins der ersten gelungenen Beispiele für eine Flamenco-Avantgarde, deren Neuheit gerade in der Rückkehr zu den Ursprüngen liegt; und ein Stück "théâtre efficace" im Sinne Artauds.

7.3. "Camelamos naquerar"

Dieses Stück kündigt schon in seinem Titel ("Wir wollen sprechen" in Caló) die Bedeutung an, die es dem Wort, der Rede, beimißt. "Camelamos naquerar" vereinigt in sich fast alle Elemente eines neuen Theaters nach Artaud, sowohl akustisch als auch optisch.

Das Wort wird hier in den beiden Formen eingesetzt, die Artaud vorsieht. Einmal in der **diskursiven**: in der Verlesung von Texten aus 5 Jahrhunderten, deren einziges Thema die Verfolgung und **Diskriminierung** der Zigeuner ist. Demgegenüber vermischt sich diese Funktion des Wortes in den Cantes und der Rezitation von Gedichten mit einer anderen: der musikalischen, evokativen. So entsteht eine plastische, farbige Sprache von großer sinnlicher Ausdruckskraft, die jedoch gleichzeitig eine eindeutige Anklage formuliert. Denn Inhalt dieses Flamenco-Dramas ist die Außenseiterexistenz der Zigeuner, die aber ausdrücklich nur als ein Beispiel von Leid und Ungerechtigkeit angesehen wird.

Die so vielseitig eingesetzte Sprache steht neben weiteren akustischen Ausdrucksmitteln, mit denen sie ein komplexes Ganzes bildet. Zu nennen sind die rhythmischen "palmas", die Fußschläge der Tänze, das Gi-

tarrenspiel, das in meisterhaft zurückhaltender Weise Akzente setzt und Stimmungen unterstreicht, und vor allem der Schrei. Und zwar nicht nur als traditionelles Element bestimmter Cantes (wie der Siguiriya), sondern auch in seiner primitiven, "reinen" Form. In einer besonders eindrucksvollen Szene wird das Ringen der beiden Cantaores mit der eigenen Stimme dargestellt, mit dem Schrei, der ihnen in der Kehle steckenzubleiben droht, bis er schließlich mit Urgewalt hervorbricht: "Le cri de la révolte qu'on piétine, de l'angoisse armée en guerre, et de la revendication." [103] Gleichzeitig mit diesem befreienden Schrei wird es den zunächst wie gelähmt dastehenden Darstellern auch möglich, sich fortzubewegen. ("Fortschritt" im ursprünglichen Sinne des Wortes...)

Das Wichtigste in "Camelamos naquerar" ist jedoch - wie bei Artauds "théâtre de la cruauté" - die Sprache des Körpers und seiner Bewegungen. Kurze pantomimische Szenen begleiten und illustrieren die Rezitationen; so ruft z. B. die rhythmische Bewegung der Darsteller bei den Worten "una larga cadena de horizontes" die Vorstellung einer mit wiegenden Schritten einherziehenden Karawane hervor. Gerade die Pantomime wurde von Artaud hoch geschätzt:

"Par 'pantomime non pervertie' j'entends la Pantomime directe où les gestes au lieu de représenter des mots (...) représentent des idées, des attitudes de l'esprit, des aspects de la nature (...) (194)

Diese reine Pantomime wechselt mit dem Tanz als Ausdruck der Suche nach Freiheit, der unterdrückten Revolte. Besonders bildhaft ist die Szene des Kampfes, den der Bailaor gegen die beiden Cantaores auszufechten hat, welche ihn mit Gewalt zurückhalten und in seiner Bewegung behindern wollen. Seine verzweifelten Bemühungen, sich loszureißen, seine am Ende gelingende Befreiung, der Zusammenbruch und das Verharren in einer Haltung von Resignation und Ermattung, aus der er sich mit neuer Kraft erhebt: diese Szenenfolge erinnert an den Mythos des Phönix und ist, als sichtbarer Ausdruck der Lebenskraft eines Volkes, in sich so expressiv, daß sie keines erläuternden Wortes bedarf.

In einer Bewegung von "crescendo - decrescendo" [195] erreicht die dramatische Aktion schließlich ihren Höhepunkt im Schlußtanz "por alegrías", der in der Haltung, der Gestik und Mimik des Tänzers einen Triumph vorwegzunehmen scheint. Den Triumph über Elend und Diskrimination, zu dessen Erlangung dieser Tanz

trotzig und beschwörend auffordert. Es ist ein therapeutischer Tanz im Sinne Artauds:

> "Je propose d'en revenir au théâtre à cette idée élémentaire magique, reprise par la psychanalyse moderne, qui consiste pour obtenir la guérison d'un malade à lui faire prendre l'attitude extérieure de l'état auquel on voudrait le ramener." [106]

"Camelamos naquerar" ist in der Dichte und Vielschichtigkeit der Ausdrucksmittel ein Beispiel für niveauvolles politisches Theater und gleichzeitig für Flamenco in seiner ursprünglichen Reinheit. Text und Gesang, Pantomime und Tanz bilden ein organisches Ganzes, dessen Wirkung sich der Zuschauer kaum entziehen kann. Diese Wirkung beruht - abgesehen von der hohen künstlerischen Qualität der Darsteller - sicher zu einem großen Teil auf dem Umstand, daß das Stück in einer "mise en scène directe" entstand, wie auch Artaud es verlangte: "La composition, la création, au lieu de se faire dans le cerveau d'un auteur, se feront dans (...) l'espace réel." [107] Auch der Inhalt, der wie "Quejío" keine eigentliche Handlung hat, entspricht den Vorstellungen Artauds: "Nous ne jouerons pas de pièce écrite, mais autour de thèmes, de faits ou d'oeuvres connues (...)" [108]

So geht "Camelamos naquerar" von zwei Komponenten aus: von der Idee, die Situation der Zigeuner darzustellen, und von einigen Gedichten von José Heredia Maya. Die Komposition der verschiedenen Szenen bis zur endgültigen Fassung lag in der Hand des Tänzers und Choreographen Mario Maya, der praktisch die gesamte Regie übernahm und auch nach der Uraufführung des Stückes noch einige Passagen veränderte. Wichtigster Punkt war stets der Zeugnischarakter des Stückes; in diesem Interesse wurde auf jegliche Effekthascherei und Verwässerung der ursprünglichen Strenge verzichtet.

Trotz einiger Kritiker, die in "Camelamos naquerar" eine opportunistische Nachahmung von "Quejío" sahen und ihm deshalb die Originalität absprachen, hatte dieses Stück einen immensen Publikumserfolg zu verbuchen. Teile des Textes wurden ebenso geläufig zitiert wie die traditionellen "Coplas" und werden inzwischen fast "Volksgut"geworden sein - ein Beweis für den wirklichen "Sitz im Leben" dieser Texte.

7.4. "Los Palos"

Das zweite Stück der Gruppe "La Cuadra" sei hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt. "Los Palos" erreicht nicht die Qualität von "Quejío" und eignet sich auch im Zusammenhang mit Artauds "théâtre de la cruauté" weniger zu einer vergleichenden Betrachtung.

Der fundamentale Mangel des Stückes liegt in der Konzeption, die José Monleón dem Ensemble nahebrachte, die aber von den Mitgliedern der "Cuadra" nicht assimiliert werden konnte: eine Synthese von Texten von bzw. über García Lorca und von Szenen des täglichen Lebenskampfes in Andalusien, Thema bereits von "Quejío". Das erste Element wird von Rezitationen vertreten, das zweite durch eine dramatische Aktion, nämlich durch den Versuch der Darsteller, ein auf ihnen lastendes Holzgitter von überdimensionaler Größe und sichtlich hohem Gewicht hochzustemmen und aufrechtzustellen, um sich frei bewegen zu können. Diese Art Pantomime - vervollständigt durch Tanz und Gesang - wirkt in der physischen Darstellung von Unfreiheit und Befreiung trotz einer gewissen Monotonie eindrucksvoll und glaubhaft und entspricht auch der Vorstellung Artauds von der Bühne als Raum, in dem konkret und sichtbar Vorgänge und Zustände aufgezeigt werden sollen.

Dagegen stehen die rezitierten Texte absolut beziehungslos neben dem übrigen Geschehen. Die Einheit und Gleichberechtigung der Ausdrucksmittel ist also keineswegs verwirklicht. Unverständlich bleibt, wieso der ursprüngliche Plan, Gesang, Tanz und Pantomime mit einem gesprochenen Text zu verbinden, nicht aufgegeben wurde zugunsten einer reinen und wahrhaftigen Selbstdarstellung im Stil von "Quejío". Unverständlich bleibt auch die Auswahl der verlesenen Texte, deren nicht zu überbietende Trockenheit die Distanz zum "physisch-konkreten" Teil des Dramas noch vergrößert. Es handelt sich größtenteils um sehr nüchterne Zeugnisse (im Stil von Gerichtsakten) in bezug auf die Verhaftung und Ermordung Lorcas. Eine Verlesung von Texten, die erklären, warum dieser Mann dem Faschismus als ein Störfaktor erschien und in welcher Weise er auf der Seite des Volkes stand, z. B. einige Zitate aus Vorträgen von Lorca selbst, hätte die Verbindung zum übrigen Geschehen sehr viel besser hergestellt. So aber bleibt ein Theaterstück übrig, das in zwei schlecht integrierte Teile zerfällt und beim Zuschauer Konsternierung hinterläßt. Zwar erscheinen die Darsteller, mit den Worten Artauds, "comme des suppliciés qu'on brule et qui font des signes sur leurs bûchers" [190], doch ist damit die uneinheitliche Grundidee nicht wettzumachen.

7.5. "Herramientas"

Nach dem eher mißlungenen "Los Palos" und einer längeren Pause präsentierte "La Cuadra" im Frühjahr 1978 ein neues, ansprechenderes Stück: "Herramientas": ein weiteres Beispiel für politisches Flamencotheater, das sich dieses Mal mit der Lage des Industriearbeiters befaßt - "Quejío" basierte hauptsächlich auf dem Schicksal des ländlichen Tagelöhners.

Hatte J. Monleón beim ersten Stück dieser Gruppe noch recht diskret und nur mittelbar den Namen Artauds erwähnt, so ist in "Herramientas" die bewußte Verwendung von Ideen aus "Le théâtre et son double" nicht zu leugnen.

Unübersehbar der Protagonismus eines Objektes, einer Maschine: im Mittelpunkt der Bühne und der gesamten Aktion steht eine Betonmischmaschine, die bei vielen Zuschauern anfangs Befremden auslöste. Die Objekte stehen bei Artaud gleichrangig neben den Personen, sie haben Leben und symbolische Bedeutung:

> "En ce qui concerne les objets ordinaires, ou même le corps humain, élevés à la dignité de signes, il est évident qu'on peut s'inspirer des caractères hiéroglyphiques (...) pour composer sur la scène des symboles précis et lisibles directement." [200]

In "Herramientas" ist der Symbolgehalt klar: die den Menschen beherrschende Maschine steht neben dem mächtigen und unansprechbaren Vorarbeiter, der das ganze Drama hindurch nicht ein Wort von sich gibt. Die Maschine als Person, die Person als maschinell funktionierende Größe - die Grenzen verschwimmen in der Darstellung einer Machtstruktur, die ihr hilfloses Objekt, den Arbeiter, zu zermalmen droht. Die Maschine wird hier ganz ähnlich dargestellt wie der Flipper in Adamovs "Le Ping-Pong": ein im Grunde seelenloses Ding, das jedoch innerhalb eines bestimmten Herrschaftssystems zu einem unheimlichen Fetisch wird, von dem Heil oder Verderben ausgehen kann.

Um diese Betonmischmaschine also spielt sich eine etwa einstündige dramatische Aktion ab, die, wie die vorhergehenden Dramen dieser Gruppe, keine Handlung hat, sondern ein Thema in lockerer Szenenfolge darstellt. Die Maschine ist der Götze, dem gedient werden muß; von ihr wird Erleichterung erwartet (was ja auch der ursprüngliche Sinn jeder Maschine ist), doch sie drängt nur zu erneuter Anstrengung, fordert noch mehr Leistung. In ritueller Zerdehnung der Bewegungen wird z. B. gezeigt, wie die beiden Cantaores einen zuvor in die Maschine entleerten Wassereimer unter deren sich neigende Öffnung halten, als wollten sie die Frucht ihrer Arbeit erbetteln - doch statt des

erhofften Wassers spuckt die Maschine nur Steine aus. Faszinierend die Szene, in welcher der Vorarbeiter mit der Gestik eines Opferpriesters einen großen Stein erhebt und in den Maschinen-Moloch fallen läßt; der Effekt ist ein ungeheuer dröhnender Lärm.

Der akustische Aspekt dieses Dramas ist eine seiner größten Stärken (soweit er nicht die Musik im engeren Sinne betrifft, worauf noch zurückzukommen sein wird): das rhythmische Rasseln mit den an der Seite angebrachten Ketten - wiederum ein symbolisches Objekt! - der Lärm der rotierenden Betonmischmaschine, das Kreischen des Elektrobohrers, der zeitweise gehandhabt wird wie eine Waffe, und besonders die Hammerschläge gegen den Bauch der Maschine, die vorangetrieben wurden, bis sich die Mehrzahl der Zuschauer die Ohren zuhielt: hier haben wir eine gelungene Veranschaulichung der Artaud'schen Forderung nach den "bruits insupportables, lancinants" [201] vor uns. Und hatte nicht Artaud bei den Vorbereitungen zu seinem Drama "Les Cenci" die Idee, die Szene der Folterkammer mit der Geräuschkulisse einer Fabrikhalle zu unterlegen?

Auch die "correspondances" der sinnlichen Wahrnehmungen, die Artaud beim balinesischen Theater bewunderte, [202] finden sich in den akustischen Paroxysmen von "Herramientas" wieder, denn hier erreicht der

Ton eine Dichte und Heftigkeit, die als Schwingung zu erfühlen ist.

Ein Unbeteiligtsein des Zuschauers wird fast unmöglich gemacht, zumal ein optisches Element klar eine Verbindung zur Bühne herstellt: zwei hölzerne Kreuze, von denen bei Betätigung eines bestimmten Mechanismus eines auf die Bühne und eines in den Zuschauerraum zu stürzen droht; so wird auch die Schreckwirkung bewußt eingesetzt.

Interessant ist die Verwendung von Lichteffekten. So ist ein elektrisches Schweißgerät gleichzeitig Arbeitsutensil (und somit Symbol der Versklavung) und Lichtquelle. Ein kaltes, bläuliches und von knisternden Geräuschen begleitetes Licht, das sehr gut einigen Überlegungen Artauds entspricht:

> "L'action particulière de la lumière sur l'esprit entrant en jeu, des effets de vibrations lumineuses doivent être recherchés, des façons nouvelles de répandre les éclairages en ondes, ou par nappes, ou comme une fusillade de flèches de feu." [203]

Das Licht des Schweißgerätes wirft den Schatten des Cantaors, der es bedient, übergroß auf die Wand: Double, Drohung, Zukunftsvision?

"Herramientas" ist ein Drama, dessen technische

Vorbereitung und dessen "mise en scène" eine unbestreitbare Leistung und eine gelungene Verwirklichung von Artauds nicht-literarischem Theater darstellt: "teatro más allá de la palabra" mit den Worten von Salvador Távora, unter dessen Leitung das Stück in erster Linie stand. Doch entspricht die künstlerische Qualität der Akteure (einschließlich des Cantaors Távora) leider nicht den hohen Ansprüchen, die das Stück an sie stellt. Abgesehen davon, daß das Ensemble auf 4 Darsteller geschrumpft und vor allem ein so wichtiges Ausdrucksmittel wie der Tanz weggefallen ist (!), gelingt es dem nur mittelmäßigen Gesang und Gitarrenspiel nicht, die Wirkung von Bühnenbild, Objektsprache, Lichteffekten , Geräuschen und Pantomime zu verstärken und abzurunden; eher ist das Gegenteil der Fall. Die pantomimischen Szenen ihrerseits kranken streckenweise an Effekthascherei und Emphase; so besteht das Risiko, daß die Darstellung einer immanenten "Grausamkeit" durch allzu theatralische Gestik und Mimik im Vordergründigen verflacht.

Weiterhin trägt eine mitunter störende Langatmigkeit dazu bei, daß "Herramientas" nicht die dramatische Spannung durchhalten kann, die "Quejío" und "Camelamos naquerar" auszeichnete. Der Schluß der Stückes kann nur als ausgesprochen platt bezeichnet werden: ein Absingen

von revolutionären Texten, das wie eine wenig gelückte Anleihe bei Brecht wirkt. Auch wird im Grunde während des ganzen Stückes die Beurteilung der Arbeit nicht recht klar: das "Kreuz", das hier getragen wird, kann doch im Grunde nur den harten und entfremdenden Arbeitsbedingungen entsprechen und nicht der Arbeit selbst; vor allem angesichts der Tatsache, daß das große Problem des andalusischen Arbeiters noch immer die Arbeitslosigkeit und die Emigration ist...

Die Gruppe "La Cuadra", die mit frenetischem Beifall honoriert wurde, läuft Gefahr, von einem sich betont progressiv gebenden Publikum "ausgeschlachtet" und zum Maßstab für politisches Flamenco-Theater erhoben zu werden, und zwar nicht trotz, sondern wegen ihrer künstlerischen Mängel. Hier zeigt sich eine m. E. bedenkliche Auffassung vom "arte popular". So verstieg sich selbst J. Monleón bei der Beurteilung von "Camelamos naquerar" zu der Ansicht, die hohe künstlerische Qualität z. B. des Tänzers Mario Maya schade der politischen Aussage des Stückes, weil sie nicht "volkstümlich" sei. Abgesehen davon, daß sämtliche an "Camelamos naquerar" beteiligten Künstler aus bescheidenen Verhältnissen stammen, erhält die Ansicht Monleóns ihre besondere Pointe, wenn man erfährt, daß er denselben Mario Maya für eine seiner eigenen Produktionen verpflichten wollte, was an Terminschwie-

rigkeiten scheiterte. -

Bei aller Redlichkeit der Mitglieder der "Cuadra" in bezug auf ihre politische Überzeugung und auf ihren Willen zur Aufklärung und Gesellschaftsveränderung ist es wohl nicht vertretbar, ständig gewissermaßen den guten Willen für die (künstlerische) Tat zu belohnen. Daß bei der Beurteilung der künstlerischen Qualität die spezielle Flamenco-Asthetik zugrundegelegt wird und nicht ein ästhetisches Prinzip bürgerlich-elitärer Kunst, soll hier noch einmal ausdrücklich hervorgehoben werden.

In diesem Zusammenhang ist ein Widerspruch und eine gute Dosis "mauvaise foi" in der Kritik von José Monleón zu entdecken, der die Projekte der "Cuadra" von ihrem Inhalt, ihrer Absicht her voll rechtfertigt und dennoch, fast in Klammern, der künstlerischen Ausführung einen vorrangigen Platz einräumt:"(...) un campesino con el puño en alto lo pinta mejor un pintor tradicional reaccionario que un inquieto pintor revolucionario." [204]

Auffällig ist, daß der Anklang der "Cuadra" abnimmt, je größer die Beziehung des Zuschauers (mag er politisch noch so konform gehen) zum Flamenco ist.

Flamenco als ein Ausdrucksmittel im Avantgarde-Theater: sicher ein guter Weg, doch ist das "gewußt wie" nicht in allen Fällen befriedigend gelöst.

Artaud selbst, der doch die Kunst als integralen Bestandteil des Lebens und nicht als elitäre Aktivität einer Minderheit ansah, erkannte sehr wohl die Gefahr, die z. B. von "La Cuadra" offenbar übersehen wird:

> "Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre; et l'important est de ne pas croire que cet acte doive demeurer sacré, c'est-à-dire réservé. Mais l'important est de croire que n'importe qui ne peut pas le faire, et qu'il y faut une préparation." [205]

7.6. "Las arrecogías del beaterio de Sta. María Egipciaca"

Die Behandlung eines hitorischen Themas, eingebettet in ein spanisches Volksfest - diese Idee lag einem Schauspiel José Martín Recuerdas zugrunde; geschrieben 1970, fast 5 Jahre von der staatlichen Zensur verboten, 1974 als Text veröffentlicht und schließlich 1977 in Madrid uraufgeführt: "Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca". Hinter diesem etwas gestelzt wirkenden Titel, dessen Länge sich auf die Gestaltung der Theaterplakate hinderlich auswirkte, steckt ein komplexes Drama, in das inhaltlich und stilistisch überwältigend viel - vielleicht zuviel - hineingepackt wurde.

Die Geschichte der Mariana Pineda, Volksheldin Granadas, Märtyrerin des liberalen Aufstandes gegen Ferdinand VII, wird nur in Rückblenden aufgerollt; das gesamte Geschehen spielt sich im "beaterio" ab, Kloster und Gefängnis, wo Mariana auf ihre Verurteilung und Hinrichtung wartet. Obwohl er von einer tatsächlichen Begebenheit ausgeht, hat der Autor aus diesem Stoff kein Dokumentarspiel gemacht. So ist er mit den historischen Einzelheiten z. T. recht großzügig umgegangen, was sicher zu rechtfertigen ist. Ihm kam es auf die Darstellung eines Freiheits-

kampfes an, personifiziert in der Gestalt der Mariana, aber auch in ihren Leidensgenossinnen des "beaterio", deren (erfolglosem) Aufstand sich gar eine der sie bewachenden Nonnen anschließt. Thema ist "la injusticia ocurrida a unos seres anónimos que pagaron con la condena y la muerte sus intentos de libertad." [206]

J.M. Rocuerda hat bei diesem Stück von Anfang an die Durchdringung von Bühne und Zuschauerraum eingeplant. Schon der Beginn des Dramas ist charakteristisch: es existiert kein Vorhang; der Zuschauer sieht sich dem voll beleuchteten Bühnenbild gegenüber. Einige der Darsteller befinden sich auf der Bühne in privatem Gespräch, andere im Zuschauerraum, wieder andere bemalen eine an den vorderen seitlichen Rängen entlanglaufende Papp-Balustrade mit liberalen Parolen. In diese Aktion werden auch die eintretenden Zuschauer einbezogen - eine eifrig genutzte Gelegenheit, z. B. "amnistía y libertad" (zu jener Zeit noch ein etwas gewagter Akt) aufzupinseln.

Während des ganzen Stückes wird die Verwirklichung einer kollektiven Fiesta gesucht, z. T. mit Anklängen an die Atmosphäre einer Stierkampfarena, wie der typischen Paso-doble-Musik. Die Einbeziehung aller Beteiligten in ein großes Volksfest kommt einer Aussage Artauds sehr nahe:

"(...) le Théâtre de la cruauté se propose de recourir au spectacle de masses; de rechercher dans l'agitation de masses importantes (...) un peu de cette poésie qui est dans les fêtes et dans les foules, les jours, aujourd'hui trop rares, où le peuple descend dans la rue." 207)

Das Drama Recuerdas vereinigt die verschiedensten Ausdrucksmittel in einer Genremischung von komischen und tragischen Szenen:

"Todo fue creado y recreado envuelto en un aire de fiesta española, donde la alegría se une a la tragedia y lo lírico a lo dramático con una fidelidad semántica inseparable." 208)

So gibt es Szenen von ungeheurer Eindringlichkeit, etwa die einer in Todesängsten tobenden und mit ihren Ketten rasselnden Gefangenen, an deren Schreie sich die Stimmen ihrer Mitgefangenen stufenweise anschließen. Man wird erinnert an eine Stelle aus Artauds "lettres sur le langage" über die Einsetzungsmöglichkeiten der Stimme und des Atems auf der Bühne:

"(...) la seule loi c'est l'énergie poétique qui va du silence étranglé à la pein-

ture précipitée d'un spasme, et de la parole individuelle 'mezzo voce' à l'orage pesant et ample d'un choeur lentement rassemblé." [269]

Die Regie setzt in sehr sensibler Weise immer dann einen Akzent der Entspannung, der Ironie, wenn die Spannung unerträglich zu werden droht; auch ausgesprochen heitere Szenen enthält dieses Drama, dem man wahrhaftig nicht den Vorwurf machen kann, den Artaud an seine Zeitgenossen richtete: "Le théâtre contemporain est en décadence parce qu'il a perdu le sentiment d'un côté du sérieux et de l'autre du rire." [270]

Den Höhepunkt des dramatischen Geschehens bildet der Auftritt von "Rosa la Gitanica", gefoltert von den Verfolgern Marianas, denen sie keine Auskunft geben konnte. Rosa ist Person und Symbol zugleich: mit ihren gebrochenen Händen und Füßen steht sie stellvertretend für ein geknechtetes und entmündigtes Volk, das seinen Folterern wehrlos ausgeliefert ist. Diese Sichtbarmachung eines nicht-physischen Sachverhaltes im Physisch-Konkreten ist im Sinne Artauds, und auch die darauf folgende Szene entspricht seiner Vorstellung von der beschwörenden Kraft einer Bewegung:

"Pour qui a oublié le pouvoir communicatif et le mimétisme d'un geste, le théâtre peut le lui réapprendre, parce qu'un geste porte avec lui sa force (...) et ce retentissement, si le geste est fait dans les conditions et avec la force requise, invite l'organisme et, par lui, l'individualité entière, à prendre des attitudes conformes au geste qui est fait." 211)

Denn dieses scheinbar völlig gebrochene Zigeunermädchen beginnt, animiert von den Gefangenen des "beaterio", einen zunächst unbeholfenen, dann immer entschiedeneren Tanz, in dessen Verlauf die Spuren ihrer Knechtschaft von ihr abfallen - zorniges Aufbegehren, Akt der Befreiung im Exorzismus eines Flamenco, der, wie in der Schlüsselszene von "Camelamos naquerar", den Zustand der Freiheit in seiner beschwörenden Gestik vorwegnimmt.

"Rosa la Gitanica" ist innerhalb der Bühnensprache das physisch-sichtbare Pendant zu Mariana, deren Rolle in erster Linie von Dialogen bestimmt ist. Beide sollen stellvertretend sein für die Beteiligten an einem historischen, aber immer gegenwärtigen und ständig neu auszufechtenden Freiheitskampf:

"que la historia de Mariana Pineda deje de ser la de un individuo histórico particular y se convierta en la historia de una

colectividad reunida" -
"que en el espacio escénico se manifieste
un ceremonial de crueldad colectiva" [212]

Ziel dieses fast ekstatischen Gemeinschaftserlebnisses ist, wie bei Artaud, die Katharsis:

"cet appel à la cruauté et à la terreur,
mais sur un plan vaste, et dont l'ampleur
sonde notre vie intégrale, nous mette en
face de toutes nos possibilités." [213]

Der Zuschauer wird umgeben, umschlossen von Eindrücken; so treffen ihn z. B. völlig unvorbereitet die Schreie einiger Schauspieler aus dem Zuschauerraum: "Mariana ha muerto!"

Eine verbindende Funktion haben auch die in unregelmäßiger Folge zwischen die Szenen eingeschobenen Tänze und Cantes, die in Rhythmen von "cantes festeros" das Geschehen kommentieren:

"(...) la parole articulée, les expressions
verbales explicites interviendront dans
toutes les parties claires et nettement
élucidées de l'action, dans les parties
où la vie se repose et où la conscience
intervient." [214]

- so schrieb Artaud. Eine getreuere Wiedergabe dieser

Idee als in den "Arrecogías" ist kaum möglich.

Ein Stück Artaud'sches Totaltheater haben wir vor uns, "la atmósfera de un gran frescor con temblor y resonancias de lidia de plaza de toros entre músicas, danzas, canciones, violencia, silencio, esperanzas, pasiones y terrores." [215] Bei diesem Totaltheater war die Bühnenwirksamkeit das einzige Kriterium: in einer kollektiven Bearbeitung des ursprünglichen Textes durch den Autor, den Regisseur Adolfo Marsillach und das gesamte Ensemble wurde eine sorgfältige "mise en scène" erstellt.

Der musikalische Aspekt des Dramas wurde in die Hände zweier renommierter Flamencokünstler gelegt. Die musikalische Bearbeitung ist von Enrique Morente, die Choreographie übernahm Mario Maya; beide sind leider in ihrer Heimatstadt Granada "Propheten im eigenen Vaterlande", dafür schätzt man sie in Madrid umso mehr. Ihre Verpflichtung als Mitarbeiter zeugt von der Wertschätzung, die dem Flamenco in zunehmenden Maße entgegengebracht wird: als Element eines Dramas, das durchdrungen ist von den Ideen des "théâtre de la cruauté".

7.7. "!Ay! - Teatro gitano-andaluz"

Der neueste dramatische Versuch Mario Mayas, den er als "Musical jondo" bezeichnet, trägt den knappen Titel "!Ay! - Teatro gitano-andaluz". Seine Existenz verdankt dieses Stück ursprünglich den Schwierigkeiten, die im Zusammenhang mit den Autorenrechten von "Camelamos naquerar" auftraten und dazu führten, daß die so erfolgreiche Zusammenarbeit von Mario Maya und José Heredia Maya zu Ende ging und Mario Maya als Choreograph und Regisseur den Text eines anderen Autors, Juan de Loxa, bearbeitete.

Die Grundlage bildet die dramatische Struktur von "Camelamos naquerar", von der sich das neu entstandene Stück zwar etwas löste, die aber ständig gegenwärtig bleibt und den Zuschauer zwangsläufig zu Vergleichen herausfordert. "!Ay!" wirkt gegenüber seinem Vorgänger unfertig; ein dynamisches Experiment zwar, aber weniger einheitlich und stellenweise konfus.

Der Inhalt ist die Unterdrückung der Zigeuner und die politisch-soziale Situation Andalusiens, zwei Themen, die auch in der Entstehung des Flamenco eng verknüpft sind und hier unter dem gemeinsamen Aspekt des Leidens und der Befreiung behandelt werden.

Einige Szenen verdienen, als besonders gelungen

hervorgehoben zu werden. So wurde die Szene des Kampfes, die bereits im Kapitel über "Camelamos naquerar" behandelt wurde, weiter ausgearbeitet und noch stärker dramatisiert. Hier kommen dem genialen Bailaor Mario Maya ganz unzweifelhaft seine Kenntnisse in klassischem Tanz und Pantomime zugute. Ein wichtiges Detail bei dieser Szene war, daß die drei beteiligten Bailaores mit entblößtem Oberkörper auftraten. Diese unmittelbare Gegenwart von Haut und Schweiß ist eine sichtbare Darstellung der Verwundbarkeit und weckt Assoziationen an Folter, Züchtigung und Galeere - in der Geschichte der Zigeuner nur allzu reale Dinge. Auch das qualvoll langsame Um-sich-selbst-Drehen der Akteure, die sich zu einem engen Kreis zusammenschließen, erinnert an das Folterinstrument des Rades, das Artaud in "Les Cenci" auf die Bühne brachte. Grelle Lichteffekte und die stark akzentuierten, von keinem Instrument begleiteten Fußschläge des "Martinete" steigern den Eindruck der "cruauté d'être", die von diesen Szenen ausgeht.

Die rezitierten Teile sind in "¡Ay!" weniger gut bearbeitet als z. B. in "Camelamos naquerar". Die Verlesung der Pragmatiken ist weggefallen, und der größte Teil der gesprochenen Texte wird im Chor vorgetragen,was das Verständnis erheblich erschwert. Dagegen ist die Darstellung der nicht verbalen Kommunikation

im Sinne Artauds sehr gut gelöst: durch pantomimische Bewegungen, im Tanz und besonders in einer Szene, in der das im Flamenco so gängige rhythmische Händeklatschen deutlich als "Sprache" zur Kontaktaufnahme zwischen zwei Mitwirkenden benutzt wird.

Die Verwendung von Objekten, die sehr interessant im Zusammenhang mit den Ideen des "théâtre de la cruauté" sein könnte, mißlang leider völlig: die Gegenwart von 5 Regenschirmen, von den Akteuren mit geheimnisvoller Gestik über die halbdunkle Bühne getragen und zeitweilig wie ein Schutzschild gehandhabt, wurde in ihrer Bedeutung absolut nicht klar und erregte bei der Mehrzahl der Zuschauer unbeabsichtigte Heiterkeit. (Wie sich im Gespräch mit den Mitgliedern der Truppe herausstellte, sollte es sich dabei um eine Parodie der Karwochen-Prozessionen handeln.)

Nach Aussage von Mario Maya, Leiter der Truppe, (deren Mitglieder von recht ungleicher künstlerischer Qualität sind) soll "!Ay!" vor allem den Intellekt des Publikums ansprechen; dementsprechend richten sich die Darsteller nach Ablauf der ersten Szenen an die Zuschauer, um sich und ihre Arbeit vorzustellen, was eine gewisse distanzierte Atmosphäre erzeugt.

In diesem Zusammenhang muß aber kritisch bemerkt

werden, daß zu einem solchen Zweck eine Anzahl der dargestellten Szenen nicht klar genug ist, daß etwa eine traumhaft-surrealistische Szene wie die der Regenschirme in ein solches Konzept nicht paßt und daß wir als Ergebnis eine - mit 1 3/4 Stunden sehr auseinandergezogene - Aneinanderreihung von Bildern vor uns haben, deren Gesamteindruck stilistisch und qualitativ uneinheitlich ist.

7.8. Kurzes Nachwort

Die hier behandelten Stücke waren nur die bisher wichtigsten Vertreter des "teatro flamenco de vanguardia"; weitere sind in Vorbereitung. Und da auch Artaud zur Zeit in Spanien ausgesprochen in Mode zu kommen scheint, wird es sicher nur eine Frage der Zeit sein, bis ganz bewußt "théâtre de la cruauté" mit den Mitteln des Flamenco gemacht wird. Dann könnte man auch weitere Ausdrucksmittel einsetzen, die Artaud vorschlug, wie etwa Masken oder Filmprojektionen. (Der Kurzfilm, der von "Camelamos naquerar" gedreht wurde, arbeitet mit Einschnitten des heutigen Lebens der Zigeuner, um die Szenen des Dramas zu erläutern und zu ergänzen.)

Ob die Ergebnisse genauso gut werden wie die Dramen, in denen sich diese Synthese unbeabsichtigt ergab, bleibt abzuwarten.

8. Anhang

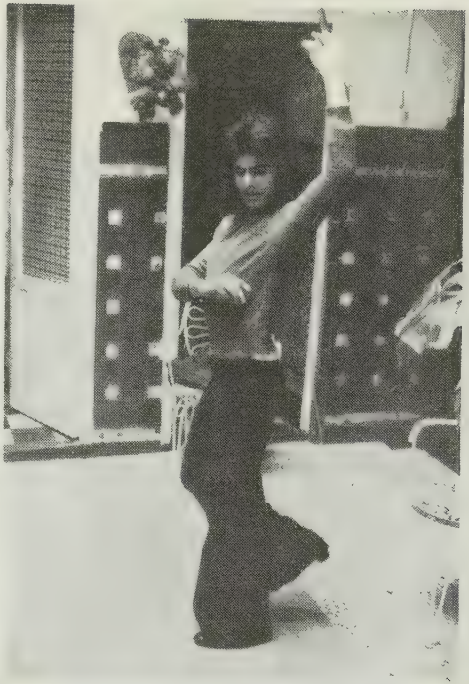
8.1. Illustrationen

zum Vergleich zwischen klassischem indischem Tanz und Flamenco

sowie zur Atmosphäre des Flamenco [216)]

KATHAK

Man beachte die Ähnlichkeit der Körperhaltung!



Ramón Barrull

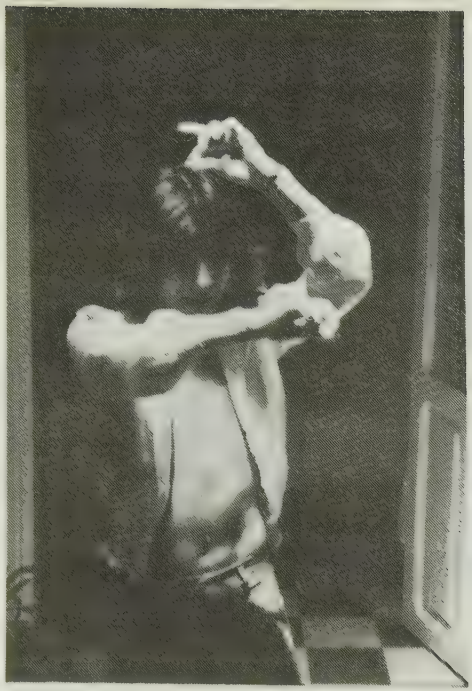
"Farruquita"

(Rosario)

MANIPURI

Auch diese Pose findet man im Flamenco wieder.

Concha Vargas



a
TĀMRACŪḌA

SVASTIKA
(Nandikeśvara)

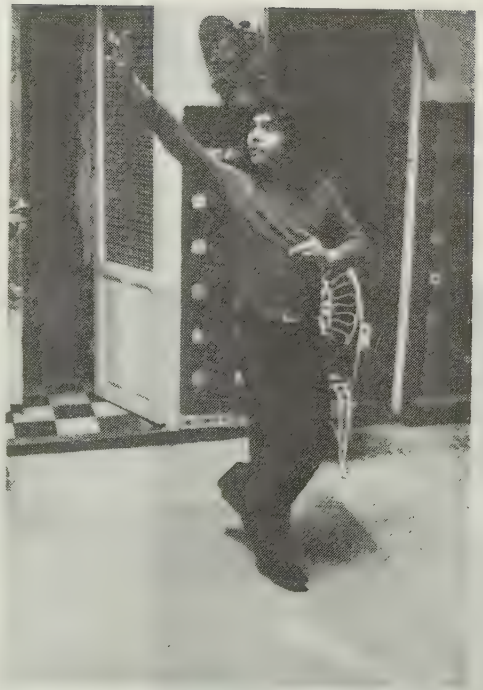
Ramón Barrull

HAMSĀSYA
or
HAMSAVAKTRA

Juanita Vargas Amaya

Teilnehmerin an einer Zigeuner-Taufe

SŪCYĀSYA
or
SŪCĪMUKHA

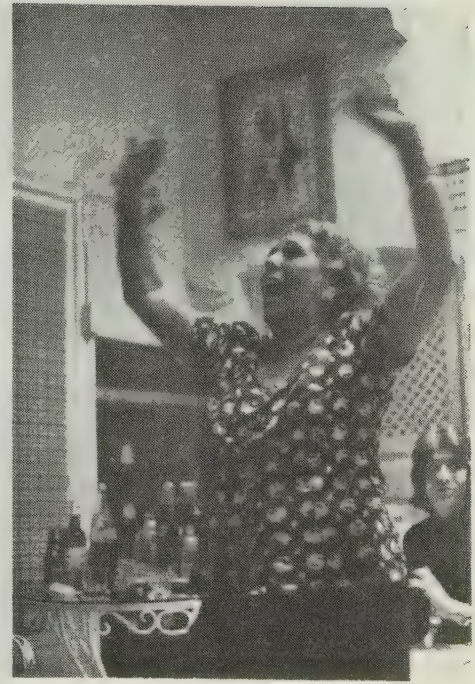


Ramón Barrull

Pilar, die zweite der "Farruquitas"

ŚUKATUṆḌA

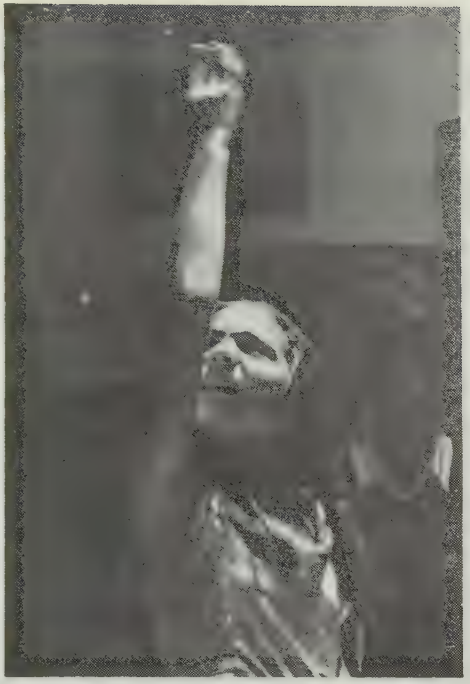
KHAṬAKĀMUKHA
as in
present-day practice



Augenblicke einer privaten

"Juerga"

Noch einmal Juanita Vargas Amaya und ihr expressiver Tanz...



... im Vergleich mit:

Isabelita Ballón

Die Kraft des Ausdrucks und der Bewegung

(hier Concha Vargas)

zählt mehr als die bloße Ästhetik

Concha Vargas und Mario Maya

in "Camelamos naquerar"

8.2. Anmerkungen

Einige der häufiger vorkommenden Titel werden in abgekürzter Form zitiert. Die vollständigen Angaben sind dem Literaturverzeichnis zu entnehmen.

Artaud: double	=	Artaud: Le théâtre et son double
Molina: Mundo y formas	=	Molina: Mundo y formas del cante flamenco
Molina: Misterios	=	Molina: Misterios del arte flamenco
JGLS	=	Journal of the Gypsy Lore Society

1.) Artaud: Le Pèse-Nerfs; O.C. I, p. 95

2.) Todorov: Poétique de la prose, p. 213

3.) Artaud: L'ombilic des limbes; O.C. I, p. 61

4.) Artaud: Lettre aux écoles du Bouddha; O.C. I, pp. 242-243

5.) Artaud: O.C. I, pp. 17-46

6.) a.a.O., p. 30

7.) a.a.O., p. 35

8.) zitiert nach Charbonnier: Essai sur Antonin Artaud, p. 134

9.) Virmaux: Antonin Artaud et le théâtre, p. 50

10.) Sontag: Aproximación a Artaud, pp. 52-53

11.) Artaud: Pour en finir avec le jugement de Dieu; O.C. IX

12.) cf. Sontag: op. cit., pp. 48-53

13.) Artaud: Position de la Chair; O.C. I. p. 351

14.) Kapralik: Antonin Artaud, p. 347

15.) Artaud: double, p. 53

16.) a.a.O., p. 117

17.) a.a.O., p. 118

18.) Artaud: Dossier du théâtre et son double; O.C. IV, p. 310

19.) Seipel: Untersuchungen zum experimentellen Theater von Beckett und Ionesco, p. 60

20.) Chiaramonte: Antonin Artaud und sein Double, p. 847

21.) Artaud: double, p. 121

22.) a.a.O., p. 155

23.) a.a.O., p. 39

24.) Novarina: Antonin Artaud théoricien du théâtre, pp. 114-117

25.) Artaud: double, p. 139

26.) a.a.O., p. 53

27.) a.a.O., p. 81

28.) a.a.O., p. 151

29.) a.a.O., p. 44

30.) a.a.O., p. 37

31.) Virmaux; op. cit., p. 25

32.) Artaud: Brief an Paule Thévenin vom 25. 2. 1948

33.) Béhar: Etude sur le théâtre dada et surréaliste, p. 308

34.) Sontag: op. cit., p. 51

35.) a.a.O., p. 59

36.) Heredia: Penar Ocono, p. 64

37.) Brau: Biografía de Artaud, p. 87

38.) Flaubert: Correspondance Cinquième série (1862-1868) p. 309

39.) Aufschlußreiche Bemerkungen hierzu finden sich im 2. Teil des "Lazarillo de Tormes"

40.) Botey: Une culture folk parmi nous, p. 66

41.) Manjón: Obras selectas

42.) Vortrag im "Club Larra", Granada, am 22. 3. 1977

43.) cf. Cozannet: Mythes et coutumes religieuses des Tsiganes, p. 215

44.) Cervantes: Novelas ejemplares, pp. 39-40

45.) Botey: op. cit., p. 46

46.) Artaud: double, p. 9

47.) San Román: Vecinos gitanos, p. 262

48.) Artaud: O.C. VIII, pp. 231-234

49.) García Lorca: O.C. I, p. 1068

50.) Molina: Mundo y formas

51.) Machado y Alvarez: Collección de cantes flamencos

52.) Caba: Andaïucía, su comunismo y su cante jondo

53.) a.a.O., p. 7

54.) de Falla: Escritos sobre música y músicos

55.) González Climent: Flamencología, p. 158; Hervorhebung vom Autor

56.) de la Luna: De cante grande y cante chico

57.) Larrea: El flamenco en su raíz, p. 253

58.) Daß bereits die griechische Komponente von Syrien und Persien beeinflußt war und auf diese Weise die "dorische" Tonart nach Andalusien kam, behauptet C. Almendros in der Zeitschrift der "Tertulia Flamenca" von Ceúta

59.) de Falla: op. cit.

60.) cf. Laffranque: Recherches et réflections sur la "copla" andalouse

61.) Caba: op. cit., pp. 76-77

62.) Molina: op. cit., p. 25

63.) a.a.O., p. 65

64.) a.a.O., p. 311

65.) cf. das neueste Buch von J. Blas Vega

66.) González Climent: op. cit., p. 435

67.) Lorca: Prosa, p. 62

68.) nähere Angaben im Literaturverzeichnis

69.) Cansinos: La copla andaluza, p. 123

70.) a.a.O., p. 50

71.) a.a.O., p. 51

72.) Caba: op. cit., p. 117

73.) a.a.O., p. 203

74.) Artaud: double, p. 173

75.) Cansinos: op. cit., p. 131

76.) Lorca: Prosa, p. 187

77.) Cansinos: op. cit., pp. 31-32

78.) Caba: op. cit., p. 167

79.) a.a.O., pp. 156-157

80.) Cansinos: op. cit., p. 88

81.) Artaud: double, p. 185

82.) Cansinos: op. cit., p. 107

83.) Lorca: Prosa, p. 50

84.) cf. Larrea: op. cit., pp. 8-10

85.) Liégeois: Les Tsiganes, p. 132

86.) Quellen: San Román, de Vaux de Foletier, Bloch, Liégeois

87.) Liégeois: op. cit., p. 25

88.) Daß es diese Großzügigkeit in der Anwendung geographischer Begriffe durchaus nicht nur im Mittelalter gab, mag das Beispiel eines provisorischen Wohnlagers verdeutlichen, in dem in den 50er Jahren am Rande meiner Heimatstadt Bielefeld vor allem schlesische Flüchtlinge und polnische Zuwanderer Unterkunft fanden: diese Barackensiedlung hieß im Volksmund "Klein - Korea"!

89.) Liégeois: op. cit., p. 25

90.) Rüdiger, Grellmann, Bryant, Borrow, Campuzano, Paspati, Miklosich und vor allem Pott, um nur die Wichtigsten zu nennen

91.) de Vaux de Foletier: op. cit., p. 22

92.) Rishi: Roma, The Panjabi Emigrants...

93.) Mohan Singh: Roma (Zeitschrift) No. 1/3. pp. 21-35

94.) Williams: JGLS New Series, No. 6, pp. 34-58

95.) a.a.O., p. 53

96.) zitiert bei Clébert: Los Gitanos, pp. 125-126

97.) siehe hierzu Eliade: Forgerons et alchimistes

98.) a.a.O., p. 90

99.) Wiener: Die Geschichte des Wortes "Zigeuner"

100.) Williams (op. cit., p. 39) findet "Dom" sogar innerhalb mehrerer Stämme vor und hält das Wort nur noch für eine Berufsbezeichnung

101.) Botey: op. cit., p. 32

102.) siehe Liégeois: op. cit., p. 53

103.) Borrow: The Zincalí

104.) Liégeois: op. cit., p. 54

105.) Bataillard: De l'apparition des Bohémiens en Europe

106.) de Ville: Tsiganes

107.) siehe Cotten: An Anthropologist looks at Gypsyology in: JGLS Serie 3; 33, 1954

108.) Arnold: Zigeuner, p. 22

109.) Daten nach Clébert: op. cit., und Duff: A Misterious People

110.) Bairacli-Levy: As Gypsies Wander, p. 231

111.) Borrow: op. cit., pp. 92-93

112.) "North African Gypsies" in: JGLS New Series, V, (1911-12), pp. 192-198

113.) Clébert: op. cit., p. 107

114.) San Román: op. cit., p. 61

115.) Clébert: op. cit., p. 110

116.) Arnold: op. cit., p. 33

117.) in der Maur: Die Zigeuner: Wanderer zwischen den Welten, p. 84

118.) a.a.O., pp. 115-116

119.) Romance, aus "Camelamos naquerar" von José Heredia Maya

120.) Sánchez Ortega: Documentación selecta sobre la situación de lòs gitanos españoles en el siglo XVIII, p. 25

121.) Manfredi Cano: Geografía del cante jondo, p. 48

122.) zitiert u. a. bei de Vaux de Foletier: op. cit.

123.) in der Maur: op. cit., p. 29

124.) siehe Jochimsen: Zigeuner heute

125.) zitiert in "Camelamos naquerar"

126.) San Roman: op. cit., p. 335

127.) Botey: op. cit., p. 66

128.) siehe Bloch: Les Tsiganes, p. 26

129.) Cozannet: Mythes et coutumes religieuses des Tsiganes, p. 146

130.) Botey: op. cit., p. 146

131.) cf. in der Maur, San Román: op. cit.

132.) Roma 1/1, pp. 29 ff.

133.) Artaud: O.C. VI, pp. 15-16

134.) in der Maur: op. cit., p. 190

135.) Artaud: double, p. 16

136.) a.a.O., p. 138

137.) a.a.O., p. 121

138.) a.a.O., p. 10

139.) in der Maur: op. cit., p. 220

140.) Artaud: double, p. 184

141.) Molina: Misterios, p.42

142.) Díaz del moral: Historia de las agitaciones campesinas, pp. 63-64

143.) Molina: Misterios, p. 42

144.) Sontag: op. cit., p. 49

145.) González Climent: Pepe Marchena y la ópera flamenca, p. 108

146.) Kapralik: op. cit., p. 275

147.) Artaud: double, p. 180

148.) Quiñones: El flamenco / Vida y muerte, p. 70

149.) Interwiew in "Ideal", Granada, o. D.

150.) cf. Artaud: double, p.37

151.) Molina: Misterios, p. 66

152.) Artaud: double, p. 150

153.) Lorca: Prosa, p. 173

154.) a.a.O., p. 185

155.) San Roman: op. cit., pp. 289-291

156.) a.a.O., p. 291

157.) Artaud: double, p. 72

158.) a.a.O., p. 44

159.) a.a.O., p. 91

160.) zitiert bei Lorca: Prosa, p. 172

161.) Gobin: Le flamenco, p. 61

162.) Das: A Study in Hand Gestures

163.) a.a.O., p. XIII

164.) a.a.O., pp. 132-133

165.) a.a.O., p. XVI

166.) Molina: Misterios, pp. 80-88

167.) a.a.O., p. 80

168.) a.a.O., pp. 83-84

169.) a.a.O., p. 80

170.) Quiñones: op. cit., p. 83

171.) Artaud: double, p. 92

172.) a.a.O., p. 13

173.) Interwiew "Ideal"

174.) González Climent: op. cit., p. 169

175.) Las confesiones de Antonio Mairena, p. 81

176.) Artaud: double, p. 135

177.) a.a.O., p. 44

178.) Monleón: Vorwort zu "Quejío", p. 10

179.) Artaud: double, p. 141

180.) Molina: Mundo y formas, p. 110

181.) Ortiz: El pensamiento político del cante flamenco in: Triunfo (o. D.) p. 62

182.) jerai = señor; marar = matar; calorró = gitano

183.) Salóm: Didáctica del cante jondo, p. 87

184.) Molina: Misterios, pp. 63-64

185.) Artaud: double, p. 129

186.) Monleón: op. cit., p. 12

187.) Artaud: double, p. 54

188.) Távora: Vorwort "Quejío", p. 29

189.) Artaud: double, p. 81

190.) a.a.O., p. 80

191.) Monleón: op. cit., 134

192.) Otero in: "Ultimas noticias" 30. 9. 1973

193.) Artaud: double, p. 219

194.) a.a.O., p. 57

195.) cf. a.a.O., p. 142

196.) a.a.O., p. 122

197.) a.a.O., p. 169

198.) a.a.O., p. 149

199.) a.a.O., p. 18

200.) a.a.O., p. 143

201.) a.a.O., p. 145

202.) a.a.O., p. 83

203.) a.a.O., p. 145

204.) Triunfo No. 780; 11. 3. 1978, p. 72

205.) Artaud: op. cit., p. 17

206.) Recuerda, im Programm zum Stück

207.) Artaud: op. cit., p. 130

208.) Recuerda, im Programm

209.) Artaud: op. cit., p. 171

210.) a.a.O., p. 61

211.) a.a.O., p. 123

212.) zwei Kommentare des Theaterkritikers Francisco Ruíz Ramón, zitiert von Recuerda im Programm, ohne Quellenangabe. Die Artaud'sche Terminologie ist unverkennbar.

213.) Artaud: op. cit., p. 132

214.) a.a.O., p. 189

215.) Recuerda, im Programm

216.) unter Benutzung der Illustrationen von Das: op. cit., Anhang. Die Fotografien sind von mir; mit Ausnahme des Szenenfotos aus "Camelamos naquerar", das aus dem Besitz von Concha Vargas stammt.

8.3. Literaturverzeichnis

1.) Actas de la reunión internacional de estudios sobre los orígenes del flamenco
Madrid, 18. - 20. VII 1969

2.) (anonym): El pensamiento político del cante flamenco, in: Triunfo (ohne Datumsangabe)

3.) (anonym): Rôle de la sédentarisation dans l'adaptation des tsiganes, in: Etudes Tsiganes, 1961/1, pp. 1-30

4.) Angold, F. H.: The Gypsy Approach to the Basic Opposites of Good and Evil, in: JGLS Serie 3, XXXV (1956), pp. 154-161

5.) Alquié, Ferdinand (Hrsg.): Entretiens sur le surréalisme
Paris/La Haye 1968

6.) Arnold, Hermann: Die Zigeuner
Freiburg 1965

7.) id.: Vaganten, Komödianten, Fieranten und Briganten
Stuttgart 1958

8.) Arnold, Paul: The Artaud Experiment, in: Tulane Drama Review, winter 1963, pp. 15-29

9.) Arrabal, Fernando: Théâtre I, II
Paris 1968

10.) id.: Théâtre panique/Théâtre de guerrilla Paris 1969

11.) Artaud, Antonin: Oeuvres Complètes I-IX
Paris 1965 ff.

12.) id.: Point final (avec la collaboration de MM. Ribemont-Dessaignes et André Barsalou) in: Magasine littéraire 61 (fév. 1972) pp. 90-145

13.) id.: Le théâtre et son double Paris 1964

14.) id.: Lettres à Génica Athanasiou Paris 1969

15.) Bairacli Levy, Juliette de: As Gypsies Wander London 1960

16.) Béhar, Henri: Etude sur le théâtre dada et surréaliste Paris 1967

17.) Blas Vega, José: Temas flamencos Madrid 1973

18.) Blüher, Karl Alfred: Antonin Artauds "Theater der Grausamkeit" in: Romanische Forschungen 80 (1968) pp. 318-342

19.) Bloch, Jules: Les Tsiganes Paris 1969

20.) Block. Martin: Zigeuner Leipzig 1936

21.) Borrow, George: The Zincalí London 1907

22.) Botey, Francesc: Une culture folk parmi nous: Les gitans Toulouse 1971

23.) Bouteiller, Marcelle: Sorciers et jeteurs de sort Paris 1961

24.) Breton, André (u. a.): Antonin Artaud ou la santé des poètes
La Tour de Feu Jarnac (Charente) 1959

25.) id.: Essais et témoignages Neuchâtel 1950

26.) id.: La clé des champs Paris 1953

27.) Bertelé, René: Le théâtre et son double ou le chant d'un hérétique in: Mercure de France nov. 1964, pp. 508-514

28.) Brustein, Robert: The Theater of Revolt Boston/Toronto 1964

29.) Caba, Pedro y Carlos: Andalucía, su comunismo y su cante jondo . Madrid 1933

30.) Caballero Bonald, José María: Archivo del cante flamenco Barcelona 1969

31.) id.: El baile andaluz Barcelona 1957

32.) Cadalso, José: Cartas marruecas Madrid 1975

33.) Calderón, Estébanez: Escenas andaluzas Madrid 1960

34.) Cansinos Assens, Rafael: La copla andaluza Madrid 1976

35.) Cervantes, Miguel de: Novelas ejemplares Barcelona 1974

36.) Charbonnier, Georges: Essai sur Antonin Artaud Paris 1959

37.) Chiaromonte, Nicola: Antonin Artaud und sein Double in: Merkur XXVI (1972) pp. 870-882

38.) Clavería, Carlos: Historia de los gitanismos del español Madrid 1951

39.) Clébert, Jean-Paul: Los gitanos Barcelona 1965

40.) Cobo, Eugenio: Pasión y muerte de Gabriel Macandé Madrid 1977

41.) Cohn, Ruby: Surrealism and today's French Theatre in: Yale French Studies 31 (May 1964) pp. 159-165

42.) Colomer, Josette et Georges: Los gitanos Paris 1973

43.) Cotten, R. M.: An Anthropologist looks at Gypsy-ology in: JGLS Serie 3, 33 (1954) pp. 107-120; 34 (1955) pp. 20-37

44.) Cozannet, Françoise: Mythes et coutumes religieuses des Tsiganes Paris 1973

45.) Crooke, William: The popular religion and folk-lore of Northern India London 1897

46.) Das, Minati: A Study in Hand Gestures Diss. Marburg 1961

47.) Delage, André: Les-Saintes-Maries-de-la-Mer in: Etudes Tsiganes 2 (1956) pp. 3-30

48.) Díaz del Moral, Juan: Historia de las agitaciones campesinas andaluzas Madrid 1929

49.) Duff, Charles: A Mysterious People London 1965

50.) Dumas, Danielle: Coplas flamencas/Chants flamencos Paris 1973

51.) Durozoi, Gérard: Artaud L'aliénation et la folie Paris 1972

52.) Duvignaud, Jean: Sociologie du théâtre Paris 1965

53.) Eliade, Mircea: Forgerons et alchimistes Paris 1965

54.) Faye, Jean Paul: Artaud vu par Blin in: Lettres Françaises 21. 1. 1965

55.) Falla, Manuel de: Escritos sobre música y músicos Madrid 1972

56.) Flaubert, Gustave: Oeuvres Complètes: Correspondance Cinquième Série (1862-1868) Paris 1929

57.) García Lorca, Federico: Obras Completas Madrid 1973

58.) id.: Prosa Madrid 1972

59.) Gennep, Arnold van: North African Gypsies in: JGLS New Series V (1911-1912) pp. 192-198

60.) Gerena, Manuel: Cantes del pueblo para el pueblo Barcelona 1975

61.) Equipo GIEMS: Los gitanos al encuentro de la ciudad: del chalaneo al peonaje Madrid 1976

62.) Gobin, Alain: Le flamenco Paris 1975

63.) González Climent, Anselmo: Flamencología Madrid 1964

64.) id.: Pepe Marchena y la ópera flamenca y otros ensayos Madrid 1964

65.) Grellmann, G. M. H.: Geschichte der Zigeuner Leipzig 1783

66.) Grotowski, Jerzy: Il n'était pas entièrement lui-même in: Les Temps Modernes 22 (1966/67) pp. 1885-1893

67.) Heredia Maya, José: Camelamos naquerar - Propuesta para una danza de arcángeles morenos Granada 1976

68.) id.: Penar Ocono Granada 1974

69.) Jochimsen, Lukrezia: Zigeuner heute Stuttgart 1963

70.) Joski, Daniel: Antonin Artaud Paris 1970

71.) Kapralik, Elena: Antonin Artaud 1896 - 1948 München 1977

72.) Keller, A.: Einfluß des Spanischen auf die Sprache der in Spanien lebenden Zigeuner in: Zeitschrift für Romanische Philologie XVI (1892) pp. 165-173

73.) Kesting, Marianne: Panorama des zeitgenössischen Theaters München 1969

74.) Knapp, Bettina: Artaud: A New Type of Magic in: Yale French Studies 31 (May 1964) pp. 87-98

75.) Laffranque, Marie: Recherches et réflexions sur la copla andalouse in: Bulletin hispanique juillet-décembre 1968 pp. 592-603

76.) Iafuente y Alcántara, Emilio: Cancionero popular Madrid 1865

77.) Larrea, Arcadio: El flamenco en su raíz Madrid 1974

78.) Leblon, Bernard: Les gitans dans la péninsule ibérique in: Etudes Tsiganes 1964, 3 pp. 1-28

79.) Liégeois, Jean-Pierre: Les Tsiganes Paris 1971

80.) id.: The cave-dwellers of Andalusia in: JGLS Third Series, Vol. L, Parts 1-2, Jan.-Apr. 1971 pp. 3-19

81.) Machado y Alvarez, Antonio ("Demófilo"): Colección de cantes flamencos Madrid 1975

82.) Machado, Manuel y Antonio: La Lola se va a los puertos Madrid 1969

83.) Mairena, Antonio: Las confesiones de Antonio Mairena Sevilla 1976

84.) Manfredi Cano, Domingo: Geografía del Cante Jondo Madrid 1963

85.) Manjón, Andrés: Obras selectas Granada 1955

86.) Marc-Vigier, Jacqueline: La dramaturgie d'Antonin Artaud "Une poésie pour tous les sens" in: Travaux de liguistique et de littérature 9, 2 (1971) pp. 171-189

87.) Maresca, Castro: "Camelamos naquerar" Teatro gitano in: Triunfo 3. 4. 1976

88.) Marrero, Vicente: El enigma de España en la danza española Madrid 1959

89.) Maur, Wolf in der: Die Zigeuner Wien/München/Zürich 1969

90.) Mérimée, Prosper: Carmen Paris 1947

91.) Molina, Ricardo: Misterios del arte flamenco Barcelona 1967

92.) id.: Obra flamenca Madrid 1977

93.) id. y Mairena, Antonio: Mundo y formas del cante flamenco Granada/Sevilla 1971

94.) Moreno Casado, José: Los gitanos desde su penetración en España Su condición social y jurídica Granada 1949

95.) Nadeau, Maurice: Documents surréalistes Paris 1948

96.) id.: Histoire du surréalisme Paris 1945

97.) Ortíz Nuevo, José Luís (Hrsg.): Las mil y una historia de Pericón de Cádiz Madrid 1975

98.) Pabst, Walter: Das moderne französische Drama Berlin 1971

99.) Pepe el de la Matrona: Recuerdos de un cantaor sevillano Madrid 1975

100.) Plocher, Hanspeter: Der lebendige Schatten Untersuchungen zu Antonin Artauds "Théâtre de la cruauté" Bern/Frankfurt/M. 1974

101.) Pohren, Donn: El arte del flamenco Morón de la Frontera 1970

102.) Pott, A. F.: Die Zigeuner in Europa und Asien Halle 1844/45

103.) Prével, Jacques: En compagnie d'Artaud in: Nouvelle Revue Française fév. 1962 pp. 379-388 mars 1962 pp. 579-584

104.) Pronko, Leonard: AvantGarde: The Experimental Theater in France Berkeley/Los Angeles 1963

105.) "Pueblo" Informe Madrid 1975

106.) Quiñones, Fernando: El flamenco Vida y muerte Barcelona 1971

107.) Ramírez Heredia, Juan de Diós: Vida gitana Barcelona 1973

108.) Ríos Ruíz, Manuel: Introducción al cante flamenco Madrid 1972

109.) Rishi, W. R.: Roma / The Panjabi Emigrants in Europe, Central and Middle Asia, the USSR and the Americas Delhi 1976

110.) id. (Hrsg.): Roma Half-yearly Journal on the life, language and culture of Roma Chandigarh, India

111.) Robert, Marthe: Je suis cet insurgé du corps... in: Cahiers de la compagnie Renaud - Barrault 1er trimestre 1969 pp. 36-47

112.) Ropero Núñez, Miguel: El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco Sevilla 1978

113.) Ruíz, Andrés: Coplas de la emigración Madrid 1976

114.) Salóm, Andrés: Didáctica del Cante Jondo Murcia 1976

115.) San Román, Teresa: Vecinos gitanos Madrid 1876

116.) Sánchez Ortega, Mª Helena: Documentación selecta sobre la situación de los gitanos españoles en el siglo XVIII Madrid 1977

117.) Schuchart, Hugo: Die Cantes Flamencos in: Zeitschrift für Romanische Philologie V (1881) pp. 249-303

118.) Seipel, Hildegard: Untersuchungen zum experimentellen Theater von Beckett und Ionesco
Diss. Bonn 1963

119.) Sellin, Eric: The Dramatic Concepts of Antonin Artaud Chicago and London 1968

120.) Smedt, Marc de (Hrsg.): Antonin Artaud L'homme et son message Planête Plus Paris 1971

121.) Sontag, Susan: Aproximación a Artaud
Barcelona 1976

122.) Thévenin, Paule: Antonin Artaud dans la vie
in: Tel Quel 20 (hiv. 1965) pp. 25-40

123.) Todorov, Tzvetan: Poétique de la prose
Paris 1971

124.) Vaux de Foletier, François de: Mil años de historia de los gitanos Barcelona 1973

125.) Vilchez, J. F.: Los gitanos quieren hablar
in: El País 16. 5. 1976

126.) Virmaux, Alain: Antonin Artaud et le théâtre
Paris 1970

127.) Wellwarth, George: The Theater of Protest and Paradox New York 1964

128.) Wernick, Fritz: Bilder aus Spanien / Die Zigeuner von Granada und ihre Höhlenwohnungen
in: Die Gartenlaube 1884 pp. 823-825

129.) Wiener, Leo: Die Geschichte des Wortes "Zigeuner"

in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen CXI (1902) pp. 280-304

130.) Wijk, Wouter van: A Sociological Study of the Gypsies Leyden 1948

131.) Williams, H. L.: The Wandering and Criminal Tribes in India in: JGLS New Series 6 (1912/13) pp. 34-58; pp. 110-135

132.) Wittich, Engelbert: Gypsy Exorcism in: JGLS Serie 3, 8 (1929) pp. 101-105

133.) Wlislocki, Heinrich von: Aus dem inneren Leben der Zigeuner Berlin 1892

Nachbemerkung

Die beleglos zitierten Flamencoverse stammen aus den Nummern 29; 34; 40; 50; 76; 77; 81; 91; 93 und 106 des hier vorliegenden Literaturverzeichnisses. Auch die "Antologia del cante flamenco" von Caballero Bonald lieferte einige Textbeispiele. Andere hörte ich in Gesangsvorträgen oder in Gesprächen. In Anbetracht der Tatsache, daß es sich bei dieser Art von Poesie um überliefertes, anonymes Volksgut handelt, ist eine genauere Quellenangabe im einzelnen praktisch weder möglich noch ihrem Gegenstand angemessen.

Ähnlich verhält es sich mit zahlreichen Informationen aus dem Bereich der Zigeunersoziologie und der heutigen Lage des Flamenco, die aus Privatgesprächen stammen.

Tabellarischer Lebenslauf der Verfasserin

geb. am 21. 7. 1948 in Gadderbaum bei Bielefeld

1955 - 1959 Fröbelschule Bielefeld

1959 - 1967 Bavink - Gymnasium Bielefeld

1967 Reifeprüfung

WS 1967/68 – SS 1968 Theol. Schule Bethel

WS 1968/69 - WS 1969/70 Wilhelms-Universität Münster: Romanistik, ev. Theologie

SS 1970 - SS 1971 Philipps-Universität Marburg: gleiche Fächerkombination

Studienjahr 1971/72 Studium in Clermont-Ferrand (Frankreich): französische Literatur

WS 1972/73 - SS 1975 Fortsetzung des Studiums in Marburg: Romanistik, Religionswissenschaft

Abfassung einer Magisterarbeit über Antonin Artaud und das französische Avantgarde-Theater

Studienjahr 1975/76 Studium in Granada (Spanien): spanische Literatur, Flamenco-Kunde

Dezember 1975 Unterbrechung des Spanienaufenthaltes zur Ablegung der mündlichen Prüfung des Magister-

tamens in Marburg

W 1976/77 - SS 1979 Vorbereitung der Dissertation i Marburg

1' 7 und 1978 längere Aufenthalte in Sevilla und G nada